جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

دراسة لنيل درجة الماجستير في النقد والأدب
بعنوان

بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب الهذلي

إشراف الأستاذ الدكتور: موسى ربابعة

إعداد الطالبة: عهود محمود أبو الهيجاء

٦| ٨ | ٢٠٠٦م

بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب الهذلي

إعداد

عهود محمود أبو الهيجاء

بكالوريوس اللغة العربية وآدابها/ جامعة اليرموك/ لعام ٢٠٠٢م

تقدم هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في:

اللغة العربية وآدابها/ الأدب والنقد

كلية الآداب

جامعة اليرموك/ إربد/ الأردن

وافق عليها:

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيـــــع
الأستاذ الدكتور موسى ربابعة	**مشرفاً ورئيساً**	....
الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن	عضواً	....
الأستاذة الدكتورة مي يوسف	عضواً	....
الدكتور محمد الخلايلة	عضواً	....

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت -بحمد الله- بتاريخ ٦ /٨ / ٢٠٠٦م

الإهداء

إلى الذي يتأوّب في ذاكرتي..

وهو يسكن في سويدائي

إلى من افتقدته..

فأخذت أتفقده في كل صورة..

للأب المعلم

إلى روح أبي حباً وتكريماً

فهرس الموضوعات

ملخص الرسالة

اعتمدت دراسة "بنية القصيدة الشعرية عند أبي ذؤيب الهذلي" على ثلاث ركائز: الركيزة الأولى؛ معرفة الشاعر وظروفه البيئية التي شكلت قيمة لتجربة الشاعر الحياتية التي أفرزت شيئاً من التقنيات كالرجز والنقائض وتعدد الموضوعات الشعرية.

والركيزة الثانية؛ هي البناء التشريحي لكل قصيدة في ديوانه المعتمد، شغلت القصيدة ذات الشريحة الواحدة حيزاً كبيراً منه، تنوعت موضوعاتها بتنوع تجربة الشاعر. كذلك القصيدة متعددة الشرائح، التي تشكلت من الحديث عن المرأة والطلل والعسل والخمر كذا البطولة والموت.

وأما الركيزة الثالثة؛ فهي فلسفة الشاعر من خلال رؤيته الشعرية للإنسان والحياة، التي تمثلت في استحضار المرأة فمثلت ملذاتها، ثم البطولة التي مثلت الصراع في الحياة من أجل البقاء. وأخيرا الموت الذي يعدّ نهاية للأجل.

وعليه؛ فإنّ "بنية القصيدة الشعرية عند أبي ذؤيب" بنية متنوعة الخصائص متعددة الأدوات أفرزتها عمق التجربة الحياتية التي عاشها الشاعر.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، إن دراسة الشعر الجاهلي بألفاظه الجزلة، وخصائص أسلوبه الخاصة، لمسؤولية تناط إلى كل من أخلص للعربية، وقد قام كثير بمتابعة دراسة الشعر الجاهلي وتتبع منابعه واستخراج الكثير من مكنون درره حتى بات من السهل أن يتناوله جميع الدارسين والعارفين.

ولقد كان للدارسة شرف متابعة المساهمة في حفر بئر هذه الثروات لاستخراج مكنونها ومحاولة نفض غبار الزمان عنها فكانت الدراسة التي عنوانها:

"بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب الهذلي"

متابعةً ومساهمةً طفيفةً للوصول إلى فلسفة أبي ذؤيب الهذلي، الذي اشتهر كغيره من شعراء بيئته بالمزج في موضوعاتهم الشعرية، فلا يُكاد يُميز بين قصيدة رثاء أو قصيدة غزل إلا بعد التمحيص عن دالآت الشاعر للوصول إلى مكنون مغزاه.

اعتمدت الدارسة على طرق باب الدراسة من خلال التعريف بالشاعر إذ يؤدي ذلك للولوج إلى عالمه وشخصيته بالنظر إلى بيئته المحيطة. ذلك أن بنية القصيدة الشعرية عند أبي ذؤيب تنبعث من مكنونه الممتزج بتجربته الحياتية لذا بدأت الدراسة بالمدخل: الذي رسم صورة لحياة أبي ذؤيب فكانت ذات معلمين واضحين؛ المعلم الأول قصة امرأة -قيل- أنها خانته في رسوله إليها. والمعلم الثاني في موت بنيه في الطاعون. وتأثير تجربته وبيئته في بناء قصيدته؛ إذ شكلت هاتان القضيتان إشكالية التناقض الظاهر، كما بين صباه وشيخوخته وبين جاهليته وإسلامه، إذ ما بين الصبا والشيخوخة إشكالية الزمن، وما بين الجاهلية والإسلام إشكالية الدين، ومابين قضية الشاعر الأولى في صباه وجاهليته -حب المرأة التي قيل أنها خائنة- ، وبين قضيته الثانية في شيخوخته وإسلامه -موت بنيه- بنائية واضحة لفكر الشاعر وتنوّع أساليب أدائه، لينتهي هذا المدخل إلى تقسيم للقصيدة من حيث التكوين الذي تنوّع بين الأرجوزة والمقطوعة والنقيضة.

وأما الفصل الأول: "بنية القصيدة ذات الشريحة الواحدة"، فقد ابتدئ بالتمهيد لعناوين القصائد ذات الشريحة الواحدة والتي تنوعت بتنوّع الغرض الشعري ما بين قصائد الغزل، والرثاء، والاعتذار، والعتاب، وموت الحيوان، وإصلاح ذات البين، والفخر، ثم انتقلت الدراسة إلى خصائص القصيدة ذات الشريحة الواحدة،

بفواتحها وعروضها وخواتيمها، إذ تبين أن التجربة الحياتية كانت تـرزح تحـت وطأة البيئة المعاشة والتي حاولت الدراسة استشرافها مـن خـلال دراسـة بنيـة القصيدة. كما قامت الدراسة بشرح القصائد جميعها وبيان رؤية الـشاعر البنائيـة ومدى توافق طرحه للموضوع وإحكام بنائه لقصيدته مع ما لا يخفى على قـارئ ظهور فلسفة الشاعر التي لا بد أنه استقاها من بيئته التي زخرت بالشعراء لما لها من تأثير واضح في شعره.

الفصل الثاني: وهو "القصيدة متعددة الشرائح"، فقد بحثت الدراسـة فيـه؛ القصيدة ذات الشريحتين، والقصيدة ذات الشرائح الثلاث، والقصيدة ذات الـشرائح الأربع، والقصيدة ذات الشرائح الخمس. وكما ذكرت الدراسة بعد ذلك خـصائص كل نوع من أنواع هذه القصائد عـن طريـق اسـتنطاق فواتحهـا وعروضـها وخواتيمها، مع سبر غور هذه القصائد المختلفة الشرائح للتمكن من الوصول إلـى فلسفة الشاعر من خلال بنية القصيدة الشعرية.

والفصل الثالث: "بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب"، إذ يمثّل النتيجة التي تم التوصل إليها بعد تحليل النصوص الشعرية الكاملة باعتمـاد نـسخة لـديوان الشاعر، وهي معرفة الدالاّت والرموز التي يرمي إليها من خلال وصـفه للحيـاة

بملذاتها من امرأة وعسل وماء وخصب، ووصفه للموت ومنغصاته من فقدٍ للأحبة وما يلازمه من حزن وجزع ودموع، وما بين الموت والحياة ووصفه للبطولة التي عدد فيها لأبطال من الحياة، كالغواص، وجاني العسل وتجار الخمر، وأبطال الموت كالعدّاءة والمقاتلين بشتى أصنافهم، حتى الحيوانات بنظره تحمل وسام البطولة حين تصارع الموت من أجل البقاء.

وأما ما ساعد الدارسة من أدوات في أداء هذه المهمة، فهي الدراسات الواسعة الانتشار، الممتدة الجذور، البعيدة الغور، إذ حوت العديد من أمهات الكتب أبو ذؤيب وشعره، فلم تخل كتب اللغة والشعر من نماذج عديدة له. بيد أن كثرة المنابع لا بد من تخصيصها والوقوف قليلاً للتخفيف من حدة انبثاقها، فكان على الدارسة اعتماد نسخة حديثة تحوي شعره. ثم استخلاص ما كتب عنه من الدراسات القديمة والحديثة، والتي أخذت معظمها بدراسة شعره كشواهد ضمن شعراء هذيل عامة، أما الدراسات التي تخصصت بأبي ذؤيب فكانت قليلة، كرسالة ماجستير لنورة الشملان، والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، للدكتور نصرت عبد الرحمن، وكتاب محمد مصطفى منصور، أبو ذؤيب الهذلي -وهو الأحدث-.

ثم هذه الدراسة التي تخصصت برؤية الشاعر من خلال بنية قصيدته الشعرية، وقد نهجت التحليل الوصفي فكان تقسيم قصائد الديوان إلى شرائح بهدف إيجاد بوصلة لبيان وجهة الشاعر فيما رمى إليه من دلالات للوصول إلى حقيقة رؤيته التي تجلّت واضحة في المرأة -منظومة الحياة- والبطولة -صراع بين الحياة والموت- والموت -انتهاء الأجل. ما أوصل الدراسة إلى هدف انطلاقها بأن الشاعر الجاهلي صاحب فلسفة واضحة ومكانة شعرية ليست بموضوعاتها المتكررة المنصبّة -في الأغراض المألوفة كالرثاء والغزل والوصف- في قوالب للتحنيط، وإنما هي مادة فكرية لمحيط ذلك العالَم السامي الفكر، فعلى الرغم من تشرذم محيطه وامتداد مواطنه وانقسام آرائه زمنياً ما بين جاهلية وإسلام إلا أنه أوصل ذخيرة من الطاقة الشعرية لا تزال لنا نبراساً نتلمس آثارها ونتغنى بسالف عهدها.

أخيراً أرجو من الله الرجاء الخالص أن تكون الدارسة قد وفقت بإضافة، ولو اليزر اليسير من العلم بهذا الميراث الخالد، والله ولي التوفيق.

الدارسة

التمهيد

أبو ذؤيب الهذلي

هو خويلدُ بن خالدِ بن محرثٍ[١] بن زبيدٍ[٢] بن مخزومِ بن صـاهلةٍ[٣] بـن كاهلٍ[٤] بن الحارثِ[٥] بن تميمٍ[٦] بن سعدِ بن هذيلٍ[٧] بن مدركةِ بن إليـاسِ بـن مضرٍ[٨] بن نزارٍ[٩] بن معدِ بن عدنان[١٠]. وفي التوراةِ مكتوبٌ "أبو ذؤيبٍ مؤلـفُ زورٍ، وكان اسمُ الشاعرِ بالسُريانيةِ (مؤلفَ زورٍ) وكان فصيحاً، كثيـرَ الغريـبِ، متمكناً في الشعرِ"[١١] ، و"كان راويةً لـساعدةِ بـنِ جؤيّـة"[١٢] ، و"كـانَ يلقـبُ بالقطيلِ"[١٣] لأنّه القائلُ يصفُ قبراً:

إذا مـا زارَ مجنـأةً عليهـا ثقـالُ الـصخرِ والخـشبُ القطيـلُ[١٤]

وكان رجلاً "أسجرَ العينينِ،-أي يخالطُ بياضَ عينه حمـرةٌ-، جاحِظُهمـا، وكان أحمرَ السُجرة"[١٥] و"كان له ابنٌ يقالُ لَه مازنُ بنُ خُوَيلدٍ، ويُكنّى أبو شـهابٍ وهو أحدُ شعراءِ هُذيلٍ[١٦]وأسرةُ أبي ذؤيبٍ كلُّهم شعراءُ، يجيدونَ الشعرَ"[١٧].

---

(١) وردت في معجم الأدباء (محرز)، معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٠م، ج ١١، ص ٨٣.

(٢) وردت في معجم الأدباء (زبيد بن أسد)، المرجع السابق.

(٣) وردت في المؤتلف والمختلف (باهلة)، المؤتلف والمختلف، الآمدي، تحقيق: عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١١٩.

(٤) لم يوجد كاهل في الأغاني، كتاب الأغاني، للأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس، وآخرون، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٦، ص ٢٦٤.

(٥) لم توجد في المؤتلف ولا في خزانة الأدب إلا أنه جاء ذكرها في الخزانة على أنه: كاهل أخو بني مازن، البغدادي، خزانة الأدب ولب ألباب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج١، ص ٤٠٣.

(٦) وردت في معجم الأدباء بن غنم، معجم الأدباء، ج١١، ص ٨٣.

(٧) انتهى النسب في المعجم هنا بإضافة الهذلي، وكذا انتهى النسب في المؤتلف والمختلف، ص ١١٩.

(٨) انتهى النسب إلى هنا في الخزانة، ج١، ص ٤٠٣.

(٩) انتهى النسب إلى هنا في الأغاني، ج٦، ص ٢٦٤.

(١٠) وردت هذه الإضافة في الجمهرة، جمهرة أشعار العرب، للقرشي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ج٢، ص ٦٨٣.

(١١) الأغاني، ج٦، ص ٢٦٥.

(١٢) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٣، ص ٤٧٢.

(١٣) لسان العرب، لابن منظور، دار الحديث، القاهرة، مادة قطل. والمزهر، ص ٤٤٢.

(١٤) القطيل في اللسان، مادة قطل: بمعنى: القطل: وهو القطع.

(١٥) السجرة البياض يخالطه الحمرة. شرح أشعار الهذليين، للسكري، تحقيق: عبد الستار فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ج١، ص ٣.

(١٦) الشعر والشعراء، ج ٣، ص ٤٧٢.

(١٧) جمهرة أشعار العرب، ج ٢، ص ٦٨٣.

كما أنّه شاعرٌ "لا غميزةَ فيه ولا وَهَن"[1] وقد ذكرَ السُكّريُّ ما نصُّه: "لم تَخلُ كتبُ الأدبِ ولا كتبُ اللغةِ ونحوِها وصرفِها من شعرِ هذيلٍ، وأكثرُ شعرائِهم دوراناً فيها؛ (أبو ذؤيبٍ) الذي وردَ اسمُهُ أو شعرُه في لسانِ العربِ وحدَه أكثرَ من ستمائةِ موضعٍ"[2]كذلك فقد "سُئِل حسانُ بن ثابت: من أشعرُ الناسِ؟ قال حياً أم رجلاً؟ قالوا حياً، قال: أشعرُ الناسِ حياً هذيلٌ، وأشعرُ هذيلٍ غيرَ مدافعٍ أبو ذؤيبٍ".[3] ولقد سجّلَ شريطُ حياته قضيتين هامتين أثّرتا في حياتِه، الأولى في صباهُ إذ "هوى امرأةً من قومِه يقالُ لها أمُ عمروٍ، وكان رسولُه إليها رجلاً من قومِه يقالُ له خالدُ بن زهيرٍ"[4] فخانَ الرجلُ أبا ذؤيبٍ فيها، وكان أبو ذؤيبٍ قد "خان فيها ابنَ عمٍ له يقال له عويمُ بنُ مالكٍ بنُ عويمرٍ، فلما علمَ أبو ذؤيبٍ بما فعل خالدٌ صرَمَها، فأرسلت تترضّاهُ فلم يفعل"[5]. والقضية الأخرى؛ في كبرِه إذ "مات له بنونَ خمسةٌ – وفي روايةٍ ثمانيةٌ في عامٍ واحدٍ أصابهم الطاعون"[6] "وكانوا هاجروا إلى مصرَ"[7] فرثاهم في عينيّته المشهورةِ التي قيل إنّها أحسنَ ما قيلَ في الرثاء. وهو شاعرٌ مخضرمٌ أدركَ الجاهليةَ والإسلامَ، وقد ردَ في الجمهرةِ والخزانةِ أنّه "وفدَ على النبيِّ -صلى الله عليه وسلم- وهو في مرضِ موتِه وأدركَهُ وهو مسجّىً، وصلّى عليه وشهدَ دفنَه"[8] ولا نعرفُ أهي الوفادةُ للإسلامِ أم لشهادةِ الوفاةِ والدّفن، فيما بدا أنّه كان مسلماً حين تُوفيَ عليه السلام؛ ذلك من الحديث الذي أوردَهُ عينه. فقد وردَ عن أبي ذؤيبٍ أنّه "رأى في منامِه أمراً عصيباً يحلُّ بالإسلام؛ إذ روي عنه أنّه قال: قدمتُ المدينةَ ولأهلِها ضجيجٌ بالبكاءِ كضجيجِ الحجيجِ أهلّوا بالإحرامِ فقلتُ: مَه؟ فقالوا: تُوفي رسول اللهِ -صلى الله عليه وسلم-".[9]

---

[1] طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحي، ص ٥٥.

[2] كتاب شرح أشعار الهذليين، ص٣.

[3] الأغاني، ج٦، ص ٢٦٤.

[4] المرجع السابق، ج٦، ص ٢٧٤.

[5] ورد في حاشية الأغاني أن خالداً بن زهير ابن أخت أبي ذؤيب، ص ٢٧٤.

[6] جمهرة أشعار العرب، ج٢، ص ٦٨٣.

[7] خزانة الأدب، ج١، ص ٤٠٣، ص ٤٠٤.

[8] الجمهرة، ج٢، ص ٦٨٣ وخزانة الأدب، ج١، ص ٤٠٣، ص ٤٠٤.

[9] معجم الأدباء، ج١١، ص٨٣– ص٨٦.

وفي روايةٍ أنّه قال: "بَلَغَنا أنّ رسولَ اللهِ -صلّى اللهُ عليه وسلم- عليلٌ، وقعَ ذلكَ إلينا عن رجلٍ من الحيِّ قدمَ مُعتِماً، فأوجسَ أهلُ الحيِّ خيفةً، وأشعرنا حزناً، فبتُّ بليلةٍ باتت النجومُ بها طويلةَ الأناةِ لا ينجابُ ديجورُها، ولا يطلعُ نورُها، فظللتُ أقاسي طولَها، وأقارعُ غولَها، حتى إذا كان ذوينَ السَمَرِ وقُربَ السَّحرِ، خفِتُ، إذ هتفَ هاتفٌ وهو يقول:

خطبٌ أجلُّ أناخَ بالإسلامِ   بين النخيلِ ومعقِدِ الآطامِ
قُبض النبيُّ محمدٌ فعيونُنا   تذري الدموعَ عليه بالتِسحامِ

قال أبو ذؤيب: فوثبتُ من نومي فزِعاً فنظرتُ إلى السماءِ فلم أرَ إلا سعداً الذابحَ، فتفاءلتُ به ذبحاً يقعُ في العربِ، وعلمتُ أنَّ النبيَّ -صلى الله عليه وسلم- قد قبضَ أو أنّهُ ميت، فركبتُ ناقتي فسِرتُ، فلما أصبحتُ طلبتُ شيئاً أزجرُه؛ فعنّ لي القنفذَ قد قَبضَ على صل (يعني حية) فهي تلتوي عليه والقنفذُ يقضِمُهُ حتى أكله، فزجرتُ ذلكَ وقلت تلوّي الصلِّ انفتالُ الناسِ عن الحقِ القائمِ بعدَ رسول الله ثم أوّلتُ أكلَ القنفذِ لهُ غلبةَ القائم."[1]. -وقد أخذَ بعضُ النقادِ من هذه الروايةِ دليلاً على اشتهارِ أبي ذؤيب بالزجرِ حتى بعدَ إسلامِه-، وقد ذكرَ الزركليُّ أنه "سكن المدينةَ واشتركَ في الغزوِ والفتوحِ وعاشَ إلى أيامِ عثمانِ"[2].

أياً كانت صحةُ الرواياتِ التي نُقلت عن أبي ذؤيب، فإنّ الأساسَ هو مقدارُ ذخيرتِه الشعريةِ التي يحدّدُها عمقُ الحفرِ في هذه الثروةِ الغنّاءِ، وسيتبينُ استخدامُه للزجرِ وغيرِه من العاداتِ الجاهليةِ الموروثةِ، إذ إنّ أبا ذؤيبٍ مخضرمٌ، ولم يتم تحديدُ ما عاشَه في الجاهليةِ وما عاشَه في الإسلامِ ولا ما قالَه هنا أو هناك. فقد أسلمَ وحسنَ إسلامُه، "واشتركَ في الغزوِ والفتوحِ وعاشَ إلى أيامِ عثمانَ، فخرجَ

---

[1] معجم الأدباء، ج١١، ص ٨٣-٨٦.

[2] الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م، ص٣٢٥.

في جندِ عبدِ اللهِ بنِ سعدِ بن أبي السرحِ إلى إفريقيا سنةَ (٢٦هجرية) غازياً فشهدَ فتحَ إفريقيا وعاد مع عبد اللهِ بن الزبيرِ وجماعةٍ يحملون بشرى الفتحِ إلى عثمانَ، فلما كانوا بمصرَ ماتَ أبو ذؤيب فيها"[1].

وقد ذكرَ صاحبُ الأغاني تفاصيلَ حادثِ الموتِ فقال: "أخبرني محمدُ بن دريدٍ قال: حدثنا السكنُ بن سعيدٍ قال: حدثنا العباسُ بنُ هشامٍ قال: حدثني أبو عمروٍ عبدُ اللهِ بنُ الحارثِ الهذليّ من أهلِ المدينةِ قال: خرجَ أبو ذؤيبٍ مع ابنه وابنُ أخٍ له يقالُ له أبو عبيدٍ حتى قدِموا على عمرَ بنِ الخطابِ -رضي الله عنه-، فقال له: أيُ العملِ أفضلُ يا أميرَ المؤمنين؟ قال: الإيمانُ بالله ورسولِه، قال: قد فعلت، فأيّه أفضل بعده؟ قال: الجهاد في سبيل الله. قال: ذلك كان عليّ وإني لا أرجو جنةً ولا أخاف ناراً. ثم خرج فغزا أرض الروم مع المسلمين. فلما قفلوا أخذه الموت فأراد ابنُه وابن أخيه أن يتخلفا عليه جميعاً فمنعهما صاحب الساقة، وقال: ليخلف أحدكما وليعلم أنه مقتول. فقال أبو ذؤيب اقترِعا، فطارت القرعةُ لأبي عبيد، فتخلّف عليه ومضى ابنُه مع الناس، فكان أبو عبيد يحدّثُ قال: قال لي أبو ذؤيب: يا أبا عبيد، احفِر ذلك الجرف برمحِك ثم اعضُد من الشجر بسيفك ثم اجزرني إلى هذا النهر فإنك لا تفرغ حتى أفرغ، فاغسلني وكفّني ثم اجعلني في حفيري وانثل عليّ الجرف برمحك، وألق عليّ الغصون والشجر، ثم اتبع الناس فإن لهم رهجة تراها في الأفق -إذا مشيت- كأنها جهامة. قال: فما أخطأ مما قال شيئاً، ولولا نعته لم أهتد لأثر الجيش. وقال: وهو يجود بنفسه:

أبا عُبيدِ رُفِعَ الكتابُ
واقتربَ الموعدُ والحسابُ
وعندَ رَحلي جَملٌ نُجابُ
أحمرُ في حاركِه انصبابُ

---

[1] ورد في الأغاني: (فلما قدموا مصر مات أبو ذؤيب بها)، الأغاني، ج٦، ص ٢٦٦. الأعلام، ص ٣٢٥.

ثم مضيت حتى لحقت الناس فكان يقال: إن أهل الإسلام أبعدوا الأثر في بلد الروم فما كان وراء قبر أبي ذؤيب قبر يعرف لأحد المسلمين[1]. وهكذا قضى مجاهداً بما فاضت به نفسه في سبيل الله تاركاً إرثاً يستحق التحليل والدراسة، والإفادة منه، قدر الطاقة، بإتمام ما بدأه الأسلاف من حفظٍ لهذه الأشعار القيمة.

يلاحظ من هذه النبذة من حياة الشاعر أن له تجربة حياتية طويلة الأمد، كما أن له باعاً طويلاً في الأدب، -كما ذكر عنه- وعليه فإن هذه المسيرة الحياتية التي سارها بجاهليته وبإسلامه مسيرة حافلة، فقد عاش في الصبا قصة حب وخيانة، كما عاش في الإسلام قصة حزن وقهر، حتى تفاعل مع الأحداث الإسلامية، فنراه سائلاً عن ماهية الطبيعة الفعلية لإسلامه، حين سأل عمر عن الجهاد، ثم لم يلبث أن قضى مجاهداً في سبيل ما آمن به، ولا شك أن لهذه الوتيرة الحياتية، وتيرة بنائية استطاع الشاعر من خلالها مدّ أسس متينة لقصيدته الشعرية حتى وإن كانت مقطوعة.

---

(1) الأغاني، ج٦، ص ٢٧٨ - ص ٢٧٩.

بيئة الشاعر

يمتاز المجتمع الهذليّ كغيره من المجتمعات ما مكّنه أن يُطلق عليه لفظة "مجتمع"، حيث جماعة من الناس، يعيشون في مكان جغرافيّ محدد، له خصائصه المناخية، وظروفه البيئية، قائمة حياته على عقيدة ما، متفاهمين بلغة واحدة، أهّلتهم لاكتساب عادات وتقاليد اجتماعية متقاربة، يحيون حياة اقتصادية كلٌّ حسب ما أمكنه تذليله، تنوّع ما بين تجارة أو رعي أو زراعة. إلا أن الغالب على هذا المجتمع انقسامه إلى قسمين؛ الأشراف السادة، والعبيد، وهي قسمة وإن كانت تستند للناحية الاقتصادية إلا أن الغالب على السادة الرخاء في المعيشة، إضافة إلى الحكمة، والحنكة السياسية، وحسن القيادة، وعليه فإن تمازج هذه الجوانب والمناحي الحياتية المختلفة، لقمينة بخلق ما أطلق عليه "مجتمع"، أما لفظة جاهلي فلم تعن سوى نقيض الإسلام. وعُدّ من عاش العصرين مخضرماً، كأبي ذؤيب الهذلي.

أما لفظ هذيل؛ فمن "هوذل في مشيه هوذلة إذا أسرع، وقيل الهوذلة أن يضرب في عدوه. وهذيل اسم رجل، واسم قبيلة، النسبة إليها الهذيلي، أما هذلي؛ فقياس نادر، وهو الأكثر على الألسنة. وهذيل حي من مضر، وهذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر. وقيل قبيلة من خندف أعرقت في الشعر"[١]. والقبيلة ينتسب إليها الفرد يخضع لقوانينها، ويعترف بسيدها، واجبها؛ حمايته وواجبه؛ الانتماء لها والدفاع عنها.

"تقسم البيئة الاجتماعية الهذلية إلى قسمين: البيئة المكانية، والبيئة الزمانية. أما البيئة المكانية؛ فهي المساحات الطبيعية التي شغلتها القبيلة، فبيئة المجتمع الهذلي الطبيعية بيئة واسعة مترامية الأطراف، لذا فهي متفاوتة، ما بين بقاع خصبة نتيجة أمطار وفيرة يقابلها صحاري قاحلة، وندرة في المطر، ثم جبال شاهقة، فوديان ساحقة، وقد ورد هذا على ألسنة شعرائهم الذين صنعتهم هذه البيئة الغنّاء، فقد ورد أنّ أفصح الشعراء ألسناً وأعربهم أهل السروات وهنّ الثلاث جبال

---

(١) لسان العرب، ج٩، مادة هذل.

المطلة على تهامة مما يلي اليمن وأولها هذيل، وهي تلي الرمل من تهامة ثم السراة الوسطى، وقد شركتهم ثقيف منها، ثم سراة الأزد، أزد شنوءة"[1].

وهذه البيئة المكانية أثّرت على الشعراء الهذليين تأثيرين واضحين الأول: في اختيارهم موضوعاتهم، والثاني: في القدرة على صياغة البنية الشعرية.

وقبيلة هذيل تقسم إلى قسمين؛ شمالي وجنوبي "فالأول؛ تقع دياره في أطراف مكة من جهة الشرق والجنوب وأطراف الطائف بقرب جبل برد وجبل ذكا المشهور، والقسم الثاني هذيل اليمن وهو الذي سكن شمال اليمن في عسير وموطنها فيه الكثير من المواضع والأماكن التي كانوا يقيمون بها وينزلون فيها وعلى تفاوت بيئة هذيل تنوّع شعر شعرائها ليرسم صورة جماعية لحياة قبيلة أطرافها ممتدة، تصل إلى مكة التي تسكنها قريش، فلا عجب أن يكون القرشيون والهذليون في الفصاحة قسماء،[2] غير أن الهذليين برز منهم عددٌ كبيرٌ من الشعراء، ولم يضع الكثير من شعرهم، فديوان مجموع.

أما البيئة الزمانية فيقصد بها تلك الفترة الزمانية التي عاشها متأثراً بالعوامل الفكرية من خلال عقلية المجتمع الهذلي، وهي فترتان: فترة العصر الجاهلي، وفترة العصر الإسلامي. وقد أثّرت عوامل عديدة في المجتمع الهذلي كغيره من المجتمعات أهمها:

١. العامل الديني: إذ كانت هذيل تدين بالوثنية حين جاء الإسلام، كغيرها من عرب الجزيرة العربية، و"يذكر المؤرخون أنها عبدت سواعاً ووداً ومناة وسعداً من دون الله"[3] يقول ابن الكلبي "وكان أول من اتخذ تلك الأصنام من ولد إسماعيل –هذيل بن مدركه–، والمشهور عنهم أنهم اتخذوا سواعاً صنماً لهم وأن سدنته بنو لحيان

---

(١) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن السيوطي، شرح وضبط: محمد أحمد جاد المولى بك وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦م، ج٢، ص ٤٨٣.

(٢) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٣٦.

(٣) الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م، ص ١٢٧.

من هذيل، وسواع كان بنعمان وهو واد بقرب مكة، وذلك لقربه من مكان إقامتهم، ومن المعروف أن العرب في الجاهلية كانوا يحجون إلى الكعبة، وكان الحج في الأشهر الحرم وهي عندهم حرام، لا يستباح فيها دم ولا تنشب أثناءها حرب، وقد بقيت الأصنام تعبد حتى بعث سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم فأمر بهدمها"[1].

والمعتقد دين القبيلة، فإن دانت هذيل بأصنامها في الجاهلية، ودافعت عنها في وجه دين لا يمت لمعتقدها بصلة، لم يمنعها أن تدين -فيما بعد- بالإسلام مع امتداد الدولة فيما بعد، وإن كان ذلك بعد لأي وحرب ضروس وغدر بأصحاب الدين الجديد، "مما حمله عليه الصلاة والسلام إلى غزوهم في السنة الخامسة للهجرة"[2]. وقد ورد أنها سألت النبي إحلال الزنا، فيما ذكر من هجاء حسان بن ثابت لهم، وفي عهد الفتوحات الإسلامية ذابت قبيلة هذيل في المجتمع الإسلامي، حيث كانت تسكن مناطق ممتدة في أنحاء الجزيرة العربية.

٢. العامل الاجتماعي: فرضت البيئة المكانية نفسها على البيئة الاجتماعية الهذلية فهي تذكر مع القبائل التي اشتهر فيها الوأد، كما اشتهروا بشرب الخمر وإن لم تذكر لهم مجالس فيه؛ لأنهم بادون لا متحضرون. وقد قسّم أحمد كمال زكي مجتمع هذيل إلى قسمين: "مجتمع مستقر عرف لين الحياة، وإن عانى الفقر أحياناً، ومجتمع ثائر فهم الحياة على أساس من القوة فكان يغزو وينهب ويروّع الآمنين، يريد بذلك أن يقضي على الفاقة، الأول مجتمع الواعدين، والثاني مجتمع الصعاليك الذؤبان"[3].

٣. العامل الاقتصادي: اعتمد الوضع الاقتصادي على الطبيعة بشكل أساسي، فتأثر بالمطر تارة حيث تنقلوا من مكان لآخر بحثاً عن

---

(١) كتاب الأصنام، ابن الكلبي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٩. وأشعار هذيل وأثرها في المحيط العربي، إسماعيل النتشة، مؤسسة الرسالة، عمان، ٢٠٠١، ج١، ص٢٢٩.

(٢) أبو ذويب الهذلي (حياته وشعره)، نورة الشملان، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، ص١٣.

(٣) أحمد كمال زكي، ص ٣٢٩.

المرعى الخصب لمواشيهم التي تعتمد عليها حياتهم، وبالجبال تارة أخرى فكان اشتيار العسل مهنة يقتاتون منها، أما الزراعة والتجارة فلم تكن من المهن التي اشتهرت بها القبيلة.

أثّرت هذه العوامل على المجتمع الهذلي بيد أنّ التأثير الأعمق كان على شعرائها، الذين تنازعتهم روح الذات وروح المجتمع، كما تناقلتهم رياح وأمطار وجبال ووديان الأماكن الواسعة التي سكنوها، أو رحلوا منها أو إليها، وقد برز من هؤلاء الشعراء شاعر يشار إليه بالبنان هو أبو ذؤيب.

إن الآثار الشعرية التي تركها أبو ذؤيب مستوحاة من واقع بيئته، فالفنان يحاول أن يستشف من واقعه تلك العناصر المغذية لرؤاه، فقد جعل أبو ذؤيب من تيك العوامل محوراً لشعريته، "فالقيم النفسية في شعرنا الجاهلي لا تبدو سافرة ولا يصل إليها الشاعر مباشرة وإنما تحتجب وراء ستر رقيق أو كثيف من الأسماء؛ أسماء الأمكنة وأسماء الأشخاص ووراء ستر آخر رقيق أو كثيف من الأحداث"[1] إذ إن البيئة التي عاشها مع قبيلته الكبيرة هذيل بيئة ممتدة الأطراف متنوعة النظم، ما كان لها بالغ الأثر في بنائه الفكري الذي أنتج الشعر.

إن النظرة إلى بيئة الشاعر تؤدي إلى تكوين فكرة عامة عن شعريته باعتباره واصفاً لبيئته الاجتماعية حيناً، أو ناقداً لها حيناً آخر، وأحياناً رابضاً على تلة للتغني بما يجول في داخله من حب وأمل أو غضب ويأس، وأحياناً أخرى متأملاً للكون سابراً غور الحياة بملذاتها ومنغصاتها بانياً بذلك هيكلاً واضحاً لنظرته في الحياة من خلال بنائية واضحة المعلم للقصيدة التي يبدعها.

---

(1) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امريء القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، شكري عياد، دال العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م، ص٧٤.

تقسيم القصيدة حسب البنية التشريحية

إن دراسة القصيدة من الداخل بمكوّناتها ومكنوناتها تعطي أهمية لنظرة الشاعر للوجود وللمجتمع ولذاته أيضاً. ولقد حاولت الدارسة تقسيم قصائد الديوان باعتمادها نسخة حديثة[1]، بالنظر إلى ما تحويه كل مقطوعة من موضوع، وما تتكون منه كل قصيدة من شرائح، فتم التقسيم حسب رؤية الشاعر للقصيدة كما يأتي:

١. قصائد الشريحة الواحدة وبلغ عددها عشرون قصيدة:

ق١ +ق٢ +ق٥ +ق٦ +ق٩ +ق١٠ +ق١٣ +ق١٤ +ق١٥ +ق١٦ +ق١٨ +ق٢١ +ق٢٣ +ق٢٤ +ق٢٥ +ق٢٧ +ق٣٠ +ق٣١ +ق٣٢ +ق٣٦.

٢. القصائد متعددة الشرائح وفيها:

- القصائد ذات الشريحتين. وبلغ عددها ست قصائد:

  ق١١ +ق١٢ +ق١٩ +ق٢٨ +ق٣٥ +ق٣٧.

- القصائد ذات الثلاث شرائح. وبلغ عددها خمس قصائد:

  ق٣ +ق٨ +ق١٧ +ق٢٩ +ق٣٤.

- القصائد ذات الأربع شرائح. وبلغ عددها ثلاث قصائد:

  ق٧ +ق٢٦ +ق٣٣.

- القصائد ذات الخمس شرائح. وبلغ عددها قصيدة واحدة: ق٢٠.

رغم أن النص الشعري الجاهلي "اتهم بالتفكك والتجزؤ والتشظي من خلال قراءات قاصرة لم تقف عند حدود التفكك بالنص وإنما تجاوزت ذلك واتهمت العقل العربي بأنه عقل مفكك ومتشظ لا يقيم وزناً للكل"[2]، لكن الدراسة المتعمقة تكشف عن تواشج البناء في النص الشعري الجاهلي، وإن كثر الإطناب لدى الشاعر فهي ليست إلا انعكاسات نفسية أو فكرية أو حياة واقعية معيشة، فقد عاش الشاعر الجاهلي بين رهافة إحساسه ودقة ملاحظته لما حوله، مع صراع حقيقي

---

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت.

(٢) قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٢، ص٩.

بين الألم الذي يعتصره، من واقع صعب، وبين الأمل الذي يحيا من أجله لانتظار حياة أكثر إشراقاً.

حاولت الدراسة تقديم خصائص كل مجموعة كما أثبتته النصوص الشعرية، فالشاعر لا يكون واصفاً للأحداث من حوله، بل يقوم بمزجها "ببنائه الفكري والروحي"[(١)] فالمرء هو أسلوبه، و"التجربة هي نقطة البدء في تكوين أسلوب متميز"[(٢)]، ولقد شكّلت القصيدة عند أبي ذؤيب أشكالاً أربعة من حيث الغرض، كما شكّلت أشكالاً أربعة من حيث البنية، فقصائد ديوان أبي ذؤيب الهذلي سبع وثلاثون قصيدة، يمكن عدّ بعضها مقطوعة "وتبدو هذه المقطوعات متلاحمة الأجزاء، تتمثل فيها الوحدة الموضوعية والفكرية، ويتحقق فيها الاستقلال عن الأغراض التقليدية"[(٣)].

أما أشكال القصيدة من حيث الغرض والموضوع، فهي ثلاثة:

- مقطوعتا الرجز.
- قصائد المعارضة: ومنها قصائد ليست للشاعر، جاءت رداً عليه.
- القصيدة: وهي ذات شريحة واحدة، ومتعددة الشرائح.

أولاً: مقطوعتا الرجز

ورد في ديوان أبي ذؤيب مقطوعتان رجزيتان؛ (ق١٣) وهي:

نَعَمْ لَعَمْرُ اللهِ ثَبْتٌ ذُو عَتَدْ
إنِّي لَذُو اليَوْمِ وذو أَمْسِ وَغَدْ
بَنِي هُذَيلٍ وتَمِيمٍ وأَسَدْ
والمَرَئِيِّينَ بِأَعْلَى ذِي اللبَدْ
لَوْ وَرَدُوا البَحْرَ لأَمْسَى كالثَّمَدْ

---

(١) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ١٩٨١م، ص١٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣١.

(٣) البناء الفني في شعر الهذليين، إياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.ص١٧

لَوْ زِيدَ فِيهِمْ أَلفُ أَلْـفٍ لَـمْ يَـزِدْ
ارْجِعْ إلى مَعْزِكَ تَيْـساً ذا حِيَـدْ[1]

وهذه القصيدة قالها أبو ذؤيب رداً على حسان بن ثابت حين رجزهم بقوله:

هَل هُنَا مِن وَلَدٍ قِردٍ مِن أَحَد يَرُدُّ عَنهُمُ رَجزَ اليَومِ وَغَد[2]

وهذه المقطوعة فيها رد، وفخر وهجاء، فقد رد أبو ذؤيب على حسان بن ثابت، إذ أشعره بوجود من يرد عليه من جانب؛ مبادراً إلى تثبيت وجودهم بالقسم، **(لعمر الله)** ثم التحدي بالذات والنفس، وتمثّلها بالجماعة بقوله: **(إني)**، ثم ينتقل إلى بيان ضمير المفرد بـ**(بني هذيل وتميم وأسَد والمَرئيين)**، وهكذا حمّل ياء المتكلم مجموعة العشائر التي تنتمي إلى هذيل. وأخيراً خلص بالخطاب التهكمي الذي أنهى فيه رجزه **(ارجع إلى معزك تيساً ذا حيد)**، وفي هذا ذم للمتحدي.

أما الأرجوزة الأخرى فهي قصيرة جداً وهي في الفخر (ق٣٦) إذ يقول:

أَدْرَكَ أَرْبَـابُ الـنَّعَمْ
بِكُـلِّ مَلْحُـوبٍ أَشَـمّ
مُـذَلَّقٍ مِثْـلِ الـزُّلَم[3]

وهذه قالها أبو ذؤيب في يوم البوباة، وهي فخر بالنصر الذي حازته هذيل بإنقاذ معاوية من هذيل، وبني كاهل بن عامر، وبني صرمة من بني حريث بن سعد من هذيل، فاستنقذوا ما كان في أيدي مالك بن عوف النصري الذي أغار عليهم[4].

لم يرد في ديوان أبي ذؤيب سوى هاتين الأرجوزتين، "فالرجز من أقدم البحور التي كانت شائعة بين العرب وأنه لم يكن طويلاً ولم يكن يستخدم في

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ص٨٣. وشرح أشعار الهذليين، ج١،ص٢٣٣. المرئيين: من بني امرئ القيس بن زيد مناة بن تميم.

(2) الديوان، ص٨٣.

(3) المرجع السابق، ص٢٠٩. شرح أشعار الهذليين، ص١٥٩. الملحوب: قليل اللحم، والمذلق: الحاد، والزلم: القدح.

(4) المرجع السابق، ص٢٠٩. شرح أشعار الهذليين، ١٥٩.

الأغراض التي استخدمت فيها القصائد المطولة في الجاهلية"[1]. وقد رفض بعض النقاد الأوائل إدراج الرجز ضمن القصيد الشعري، ربما لأنها "مظهر من مظاهر السرعة التي يصفون بها مغامراتهم وغزواتهم"[2].

ثانياً: المعارضات

لقد طرق أبو ذؤيب أبواب الرجز بخفة، كما طرقها في المعارضات كذلك بخفة، فلم يعرف أنه ناقض، لكنه نظم قصيدتي معارضة، كفن من فنون الشعر، ثم كأداة نفسية واجتماعية، إذ لم يملك الصمت حين علم أن امرأة في القبيلة تهان، ففي القصيدة الخامسة من الديوان، ورد أنه بلغ أبا ذؤيب أن خالداً بن زهير ومعقل بن خويلد قد قالا قصيدتين على قافية الهاء، موضوعهما المهاجاة من أجل النساء، إذ يتّهم معقل خالداً أنه يخالل امرأة وابنتها، فهجاه، فرد عليه خالد، بأن نساء معقل أسوأ النساء. فقال معقل بن خويلد (ق٤):

أتاني ولَمْ أشْعُرْ بِهِ أنّ خالِداً ... يُعَطِّفُ أبْكاراً على أمَّهاتِها
يُعَطِّفُ طُولاها سَناماً وحارِكاً ... وَمِثْلُكِ أغْنَتْ طِلْبَها عَنْ بَناتِها
فَلَمْ تَرَ بِسنطاً مِثلَها وَخَلِيَّةً ... بَهاءَ إذا دَفَّعَت في ثَفِناتِها[3]

فرد عليه خالد بن زهير:

إذا ما رَأيْتَ نِسوَةً عِنْدَ سَوْءَةٍ ... فَإنَّ نِساءَ مَعْقِلٍ أخَواتُها
فَكُنْ مَعْقِلاً في قَوْمِكَ ابْنَ خُوَيْلِدٍ ... وَمَسِّكْ بِأسْبابٍ أضاعَ رُعاتُها
وَلا تَبْذُرَنَّ النّاسَ مِنِّي بِحَزْرَةٍ ... طَويلَةِ حَدِّ الشَّوْكِ مُرٍّ جَناتُها
وَأقْصِرْ وَلَمْ يأخُذْكَ مِنِّي سَحابَةٌ ... يُنَفِّرُ شاءَ المُقْلِعينَ خَواتُها
وَلا تَبْعَثِ الأفْعى تُداوِرُ رَأسَها ... وَدَعْها إذا ما غَيَّبَتْها سَفاتُها[4]

---

(1) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، حسين عطوان، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ص١٤٣.
(2) البناء الفني في شعر الهذليين، ص١٨.
(3) الديوان، ص٣٩. شرح أش المرجع السابق، ص٣٩عار الهذليين، ص٢٢٠.
(4) المرجع السابق، ص٣٩

وبما أنهم أبناء عمومة، خشي أبو ذؤيب أن يتفاقم الأمر، فنظم قصيدة على نفس الوزن وموضوعها؛ (إصلاح ذات البين)، فقال (ق٥):

لا تَــــذْكُرَنَّ أُخْتَنَــــا إنّ أُخْتَنَــــا ... يَعِـــزُّ عَلَيْنَــــا هُونُهَــــا وشَــــكاتُها
فَـــأَبْلِغْ لَـــدَيْكَ مَعْقِـــلَ بْـــنَ خُوَيْلِـــدٍ ... مَلاَئِـــكَ يُهْـــدِيها إِلَيْـــكَ هُـــداتُها
على إِثْرِ أُخْرى قَبْلَ ذلِكَ قَـــدْ أَتَـــتْ ... إِلَيْـــكَ فَجـــاءَتْ مُقْـــشَعِرّاً شَـــواتُها
وَقَـــدْ عَلِـــمَ الأَقْـــوامُ أَنَّـــكَ سَـــيِّدٌ ... وأَنَّـــكَ مِـــن دارٍ شَـــدِيدٍ حَـــصاتُها
وَلا تُتْبِعِ الأَفْعـــى يَـــدَيْكَ تَنُوشُـــها ... وَدَعْهـــا إذا مـــا غَيَّبَتْهـــا سَـــفاتُها
وَأَطْفِىءْ وَلا تُوقِدْ وَلا تَـــكُ مُحْـــصِناً ... لِنـــارِ العُـــداةِ أَنْ تَطِيـــرَ شَـــكاتُها
فَإِنَّ مِنَ القَوْلِ الَّتي لا شَـــوى لَهـــا ... إِذا زَلَّ عَنْ ظَهْرِ اللِّـــسانِ انْفِلاتُهـــا
ومَوْقِعُها ضَـــخْمٌ إذا هِـــيَ أُرْسِـــلَتْ ... وَلَو كُفِتَـــتْ كانَـــتْ يَـــسيراً كِفاتُهـــا
فإِنَّـــكَ إِنْ تَفْعَـــلْ فإِنَّـــكَ سَـــالِمٌ ... وإِنْ تَفْعَلِ الأُخْـــرى تَـــصِبْكَ أَذاتُهـــا
وإنْ لَمْ تَطِبْ نَفْـــسِي بِإِرْسَـــالِها لَكُـــمْ ... فَهَلْ يَـــنْفَعَنْ نَفْـــسِي إِلَـــيْكُمْ أَناتُهـــا[1]

وهذه القصيدة بدأت بالتهدئة بإعطاء المرأة لفظة (أختنا) ثم بالمديح (وقد علم الأقوام أنك سيد) ثم باللين والتهدئة؛ إذ إن الخوض في الأعراض (قول) إن صُمت عنه صغر والتأم، وإن بقي الخوض فيه عظم، وهذه المعارضات في هذا الأمر،(موقعها ضخم إذا هي أرسلت، ولو كفتت كانت يسيراً كفاتها) وفي هذه الأبيات يتبين مدى عمق الفكرة عند أبي ذؤيب، والحكمة التي تتجلى في طيات كلماته فهو يؤكد أن الذي يصمت يسلم، وإن لم يصمت عن الخوض في الأعراض ينال عرضه الأذى، لذلك يصرّ أبو ذؤيب أنه يهدي هذه التهدئة للإصلاح، لنفسه قبل أن يهديها لغيره.

أما القصيدة الثانية التي قالها في المعارضة فهي هجاء حقيقي لخالد بن زهير، الذي روت الكتب خيانته لأبي ذؤيب في امرأة كان رسوله إليها، والذي يدهش حقيقة هو أن الرواية والقصيدة المعارضة التي نظمها خالد للرد على أبي

---

(1) الديوان، ص٤٠. شرح أشعار الهذليين، ص

ذؤيب تؤكد كون أبي ذؤيب قد خان رجلاً آخر في المرأة نفسها حين كان رسـوله إليها، يقول أبو ذؤيب (ق٢١):

مـا حُمِّلَ البُخْتِـيُّ عـامَ غِيـارِهِ ... عَلَيْـهِ الوُسُـوقُ بُرُّهـا وشَـعيرُها
أتى قَرْيَةً كانَـتْ كَثيـراً طَعامُهـا ... كَرَفْعِ التُّرابِ كـلُّ شَـيْءٍ يَميرُهـا
فَقيلَ تَحَمَّـلْ فَـوقَ طَوقِـكَ إنَّهـا ... مُطَبَّعَـةٌ مَـنْ يأتِهـا لا يَـضيرُها
بِأَثْقَلَ مِمَّـا كُنْـتُ حَمَّلْـتُ خالِـداً ... وَبَعْضُ أَمانـاتِ الرِّجـالِ غُرُورُهـا
ولَوْ أنَّني حَمَّلْتُهُ البُزْلَ مـا مَـشَتْ ... بِهِ البُـزْلُ حَتَّـى تَتْلَئِـبَّ صُـدُورُها
خَليلي الَّـذي دَلَّـى لِغَـيٍّ خَليلَتِـي ... جِهاراً فكُلاً قَـدْ أَصـابَ عُرُورُهـا
فَـشأنَكَها إنِّـي أَمِـينٌ وإنَّنِـي ... إذا مـا تحـالى مثلُهـا لا أطُورُهـا
أحـاذِرُ يَوْمـاً أنْ تَبِـينَ قَرِينَتِـي ... ويُـسلِمُها إخْوانُهـا ونَـصيرُها
ومـا أنْفُـسُ الفِتْيـانِ إلاَّ قَـرائِنٌ ... تَبِـينُ ويَبْقَـى هامُهـا وقُبُورُهـا
فَنَفْسَكَ فاحْفَظْها وَلا تُفْـشِ لِلْعِـدى ... مِنَ السِّرِّ ما يُطوى عَلَيْهِ ضَـميرُها
ومايَحْفَظُ المَكْتُومَ مِـنْ سِـرِّ أَمْـرِهِ ... إذا عُقَـدُ الأَسْـرارِ ضـاعَ كَبِيرُهـا
مِنَ القَـومِ إلاَّ ذو عَفـافٍ يُعينُـهُ ... عَلى ذاكَ مِنهُ صِدْقُ نَفْسٍ وَخِيرُهـا
رَعى خالِـدٌ سِـرِّي لَيـالِيَ نَفْـسُهُ ... تَوالى على قَصْدِ الـسَّبِيلِ أُمُورُهـا
فَلَمَّـا تَرامـاهُ الـشَّبابُ وَغَيُّـهُ ... وَفي النَّفْسِ مِنْـهُ فِتْنَـةٌ وفُجُورُهـا
لَوى رَأْسَـهُ عَنِّـي ومـالَ بِـوُدِّهِ ... أغانيجُ خَـوْدٍ كـانَ فينـا يَزُورُهـا
تَعَلَّقَـهُ مِنْهـا دَلالٌ ومُقْلَـةٌ ... تَظَـلُّ لأَصْـحابِ الـشَّقاءِ تُـديرُها
فـإنَّ حَرامـاً أنْ أخُـونَ أمانَـةً ... وآمَنَ نَفْساً لَيْسَ عِنْدِي ضَـميرُها[١]

لقد بدأ الشاعر حديثه بالمثل، الذي يضرب للأمانة التي حمّلها لخليله فخانه في خليلته، وهذه أشهر رواية في الحب عند شاعر، وأقسى تجربة لقلـب محـب، لذلك يبدأ الشاعر بالبداية غير التقليدية والتي لا تحمل على إيضاح المقـصود، إلا بعد متابعة للمثل الذي جاء على شكل قصة، ليصل إلى فكرة التشبيه الدائري التي

(١) الديوان، ص١٢٣.

مفادها أن يبدأ التشبيه بـــ(ما) وينتهي بـــ(بأفعل)[٢] إذ بدأ حديثه بالتشبيه **(ما حمّل)** ثم استطرد ليصل إلى المشبه به **(بأثقل مما حملت خالداً)**، ثم بدأ بعــرض ســبب العتاب **(خليلي الذي دلّى لغيّ خليلتي)** ثم يمدح ذاته ليشير إلى ســوء مــا عنــد الآخر،بقوله: **(إني أمين)** وبقوله: **(أحاذر يوماً أن تبين قرينتي)** ثــم بالنــصيحة، **(ونفسك فاحفظها ولا تفش للعدى سراً)** ليصل إلى الحكمة **(وما يحفــظ المكتــوم من سر أهله إذا عقد الأسرار ضاع كبيرها)**، ومقتضاها ضياع قلب الإنسان إذ هو معقد الأسرار.

حاول الشاعر أن يضع للمخاطب تبريراً لتصرفه إذ يقول: **(رعــى خالــد سري)** ثم **(فلما تراماه الشباب وغيه، لوى رأسه عني)** لكن لــيس بملكــه إذ إن دافعه **(أغانيج)** الفتاة، بسبب **(تعلّقه منها دلال، ومقلة)**. **فالأمر متوافق مع هواه.**

أخيراً يضع الخاتمة المناسبة والتي يوجهها لنفسه وكأنه يوازي بينه وبــين من تحدث عنه قبل قليل بقوله: **(فإن حراماً أن أخون أمانة وآمــن نفــساً لــيس عندي ضميرها)**. إذ لا ضمان لنفس الإنسان وضميره فكيف أن يضمن غيره.

وهكذا ينتهي أبو ذؤيب من عرض قصة حياته بأسلوب حزين، ورزين في ذات الوقت، فهو لم يهج خالداً ولم يعرّض به كثيراً، من خلال الأسلوب الذي اتبعه بجعل المخاطب في كثير من الأوقات الشاعر ذاته **(إني أمين)** و**(أحاذر أن تبــين قرينتي)** و**(أن أخون)**. وكذلك في توجيه الخطاب لشخص غائب يتحدث إليه عــن خالد، عن طريق ضرب المثل، لإبعاد المقصود بالحديث في البداية، ثم **(فنفــسك فاحفظها)** ثم بمحاولة تقديم العذر له، وأخيراً فإن الحكمة تقتضي الخطــاب العــام لكل حادثة من هذا النوع كالمثل تماماً.

فرد عليه خالد بقوله (ق٢٢):

لا يُبْعِــــدَنَّ اللهُ لُبَّـــكَ إذْ غَـــزا	وســـافَرَ والأَحْـــلامُ جَـــمٌّ عُثُورُهـــا
وكُنْـــتَ إمامـــاً للعَـــشيرَةِ تَنْتَهِـــي	إلَيْـــكَ إذا ضـــاقَتْ بِـــأمْرٍ صُـــدورُها
لَعَلَّـــكَ إمَّـــا أُمُّ عَمْـــرٍو تَبَـــدَّلَتْ	سِواكَ خَلِـيلاً شـاتمِي تَـستَخِيرُها

---

(٢) عبد القادر رباعي، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع١٧، ١٩٨٥م.

فَإنَّ الَّتي فينا زَعَمتَ وَمِثْلَها لَفيكَ ولَكِنّي أراكَ تَجُورُها
ألَمْ تَتَنَقَّذْها مِنَ ابْنِ عُوَيْمرٍ وأنتَ صَفِيُّ نَفْسِهِ وسَجِيرُها
فَلا تَجْزَعَنْ مِنْ سُنَّةٍ أنْتَ سِرْتَها فَأوَّلُ راضي سُنَّةٍ مَنْ يَسيرُها
فَإنْ كُنْتَ تَشكُو مِنْ خَليلٍ مَخانَةً فَتِلْكَ الجَوازِي عَقْبُها ونُصُورُها
وإنْ كُنْتَ تَبْغِي للظُلامَةِ مَرْكَباً ذَلُولاً فإنّي لَيْسَ عِنْدِي بَعيرُها
نَشَأْتُ عَسيراً لَمْ تُدَيَّثْ عَريكَتي ولَمْ يَسْتَقِرَّ فَوقَ ظَهْرِي كُورُها
مَتى ما تَشَأْ أحْمِلكَ والرَّأسُ مائِلٌ على صَعْبَةٍ حَرْفٍ وَشِيكٍ طُمُورُها
فَلا تَكُ كالثَّورِ الَّذي دُفِنَتْ لَهُ حَديدَةُ حَتْفٍ ثُمَّ ظَلَّ يُثِيرُها
يُطيلُ ثَواء عِنْدَها لِيَرُدَّها وَهَيْهاتَ مِنْهُ دُورُها وقُصُورُها
وقاسَمَها باللهِ جَهْداً لأَنْتُمُ ألَذُّ مِنَ السَّلْوى إذا ما نَشُورُها
فَلَمْ يُغْنِ عَنْهُ خَدْعُهُ حِينَ أزْمَعَتْ صَرِيمَتَها والنَّفْسُ مُرٌّ ضَميرُها
ولَمْ يَلْفَ جَلْداً حازِماً ذا عَزِيمَةٍ وَلا قُوَّةٍ يَنفي بِها مَنْ يَزُورُها
فَأقْصِرْ ولَمْ تأخُذْكَ مِنّي سَحابَةٌ يُنَفِّرُ شاءَ المُقْلِعِينَ خَرِيرُها
وَلا تَسْبِقَنَّ النّاسَ مِنّي بِخَمْطَةٍ مِنَ السُّمِّ مَذْرُورٍ عَلَيْها ذَرُورُها[1]

هذه القصيدة يجاهر بها غريم الشاعر بقصتهما مع المرأة التي كان رسوله إليها -كما تروي الكتب- والتي تؤكد أن أبا ذؤيب قد كان رسولاً لابن عويمر، فأحب تلك المرأة، ولا يمكن الفصل في هذه الحادثة على شهرتها متى قيلت، إلا أنه يمكن تحديد اسم المرأة وهي أم عمرو فقط. ولا يمكن أن تكون أم عمرو في كل قصائد أبي ذؤيب هي هذه المرأة بعينها.

على الرغم من اشتهار الهذليين بالنقائض والمعارضات إلا أن أبا ذؤيب اكتفى بما قاله عتاباً لخالد، أو إصلاحاً بينه وبين معقل بن خويلد، فهو بهذا يكون كمن استخدم السلاح ولو لمرة واحدة، فالمهم أنه حمله، فالنقائض عادة تقال في الهجاء، لكن لا يمكن اعتبار قصيدة أبي ذؤيب لخالد قصيدة هجاء، على الرغم من اعتبارها نقيضة من قبل أحمد كمال زكي عدّها وكذلك إسماعيل النتشة؛

(1) الديوان، ص١٢٧.

فـ"النقيضة فن خاص من الشعر، له شرائطه من حيث اتحـــاد البحـــر والقافيـــة، وتقابل المعاني وطرق نقضها، بحيث يقف الشاعر من خـــصمه موقـــف المحـــادّة والملاحاة، يريد أن يفسد معانيه ويظفر به في باب الجدل والمفاخرة والمهاجاة"[٢].

ثم إن هذه الحادثة لم ترد بأكثر من ثلاث أو أربع قصائد فقط مـــن ديـــوان الشاعر،وفي مرة منها ذكر كنية (أم الحويرث) وليس (أم عمـــرو) ما يدل على أنه يذكر كنىً فحسب، دون الإدلاء باسم المرأة نفسها.

---

[٢] أشعار هذيل، ص٢٢٤. و شعر الهذليين، ص١٦٨.

الفصل الأول

بنية القصيدة ذات الشريحة الواحدة

قبل الولوج في دراسة بنية القصيدة عند أبي ذؤيب لابد من الأخذ بعين الاعتبار شكل القصيدة العربية، إذ يمكن أن تتراوح دلالات القصيدة من زمن إلى آخر في المضمون، إذا كان الشكل واحداً. فالشكل؛ هو القالب الذي صبّ فيه العربي مادته الشعرية استناداً إلى عمود الشعر. واليوم تدرس القصيدة على أنها كيان مستقل، تحمل من الألم والأمل ما تشكّل به مجتمعة إنساناً ذا رؤية مستقلة للوجود. فإن عني قديماً بالمعنى اللغوي للقصيدة باعتبارها من القصد في القول، فإن الأدب الحديث اعتبرها بناءً ينطلق من أساس متين (المقدمة)، ويتطور إلى معانٍ تشيّد جدرانها التجربة والحياة (العرض)، ثم ينتهي إلى نتيجة يختتم بها البناء بمثابة سقف وهي (الخاتمة).

تعتمد دراسة البنية الفنية للقصيدة، الكشف عن مكنون النص عن طريق عرض تفصيلي لشرائحه التكوينية، التي تجسّد حالة الشاعر الوجدانية لحظة عرضه لتجربته الشعرية، ما يسلم فرصة النظر بعمق إلى رؤيته للوجود بتفاعلاته المختلفة. وإذا اعتبرت القصيدة ذات وحدة موضوعية، فإن أبا ذؤيب راوح بين فكره ونظرته للحياة والموت بآلية طغت على معظم قصائده، دون أن يمنع ذلك طغيان تجربة الشاعر الشخصية، إذ بدا صائغاً فريداً لفلسفته الحياتية، يتجلى ذلك واضحاً في طيات ديوانه، من خلال عرضه لشرائح الموت في معظم قصائده، ومن ثم مزجه واستحضاره لثنائية الغزل والرثاء، في قصائد أخرى.

تدرس بنية القصيدة عند الشاعر على مراحل مختلفة، وتلزم الباحث في كل مرحلة، النظر في عدة أمور، منها:

- معرفة عدد الشرائح التي تتكون منها القصيدة الواحدة.
- معرفة الفكرة التي تعالجها الشريحة الواحدة.
- النظر في مستويات البناء التشريحية.

لقد شغلت القصيدة ذات الشريحة الواحدة مساحة واسعة من ديوان أبي ذؤيب -النسخة المعتمدة- فقد بلغ عدد القصائد والمقطوعات عشرين، يمكن حصر موضوعها، -استناداً للبيت الأول من القصيدة (مطلعها)- فيما يأتي:

- قصائد الموت في القصائد -وهي الأكثر-:
  ق١، ق٩، ق١٠، ق١٥، ق١٨، ق٢٤، ق٢٥، ق٢٧، ق٣٢.
- قصائد المرأة في ق٢، ق٦.
- إصلاح ذات البين في ق٥. -وقد مر الحديث عنها في التمهيد-.
- موت الحيوان كما في ق١٤.
- الفخر كما في ق٣٠.
- عتاب ق١٦.
- اعتذار ق٢٣.
- المعارضة ق٢١. -وقد مر الحديث عنها في التمهيد-.
- الوصف لجاني العسل ق٣١.

وقد استندت الدراسة على اعتبار البيت الأول هو فاتحة الموضوع لما قد قيل من أن "الشعر قفل وأوله مفتاحه"[١] فأهمية المطلع تنبثق من رصد الحالة التي يرتكز عليها الشاعر ليؤثر فيها على سامعيه، والشعر القديم -كما هو معلوم- هو شعر المشافهة قبل التدوين، "فالمطلع أو المقدمة أو بمعنى أدق المقدمة كلها بما فيها المطلع، هي تعبير عن وجدان الشاعر ونفسيته، وموقفه إزاء الكون والحياة"[٢]. فالمطلع هنا هو -البيت الأول- وهو جزء من المقدمة. غير إن هناك من اعتبر المطلع التقليدي "مجموع الأبيات التي سبقت الغرض المقصود أو الرئيس، وليس البيت الأول منها"[٣].

---

[١] مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبد الحليم الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٤٩.

[٢] المرجع السابق، ص٥٢.

[٣] المطلع التقليدي في القصيدة العربية، عدنان عبد النبي البلداوي، مطبعة الشعب، بغداد، ص٧.

"أما الرابط الفني بين مجموعة الأحداث المتواكبة، فإنه يتمثل في اعتماد الشاعر على عنصر فني في الربط."[1]

القصائد ذوات الشريحة الواحدة

أولاً: قصائد الموت

فواتح قصائد الموت ذوات الشريحة الواحدة

ق١:	لَعَمرُك والمنايا غالباتٌ	لكلِّ بني أبٍ منها ذنوبُ
ق٩:	نامَ الخليُّ وبتُّ الليلَ مشتجراً	كأنّ عينيَ فيها الصّابُ مذبوحُ
ق١٠:	لعمرك إنّي يومَ أنظرُ صاحبي	على أن أراهُ قافلاً لَشحيحُ
ق١٥:	أعاذِلُ إنّ الرُّزءَ مثلُ ابنِ مالكٍ	زهيرٍ وأمثالُ ابنِ نضلةَ واقدِ
ق١٨:	ويلُ أمِّ قَتلى فُويقَ القاعِ من عُشَرٍ	من آلِ عَجرَةَ أمسى جَدُّهم هَصِرا
ق٢٤:	يامَيُّ إن تفقِدي قوماً	أو تخلِسيهم فإنّ الدهرَ خلّاسُ
ق٢٥:	لَعَمْرُكَ ما وَنى بن أبي قُبَيس	وَما خامَ القتالُ وما أضاعا
ق٢٧:	ما بالُ عَيْنِي لا تَجِفُّ دُمُوعُهَا	كَثيراً تشكّيها قليلاً هُجُوعُهَا
ق٣٢:	يقولون لي لو كان بالرَّملِ لم يمُت	نشيبةُ والطُّرّاقُ يكذِبُ قيلُها

هذه الأبيات هي فواتح قصائد الشريحة الواحدة في الرثاء عند أبي ذؤيب، تتميز هذه الافتتاحيات جميعها بوجود دالّة واحدة على الأقل تشير إلى بنية القصيدة الرثائية، ففي القصيدة الأولى: وردت لفظة؛ **(المنايا)** وفي الثانية؛ **(مذبوح)** وفي الثالثة؛ **(قافلاً وشحيح)** وفي الرابعة؛ **(الرزء)** وفي الخامسة؛ **(ويل)** و **(أم قتلى)** وفي السادسة؛ **(تخليسهم وخلّاس)** وفي السابعة والأخيرة **(لم يمت)**. هذه الدالات ألفاظ تشير إلى أن كل قصيدة منها فيها حديث عن الموت.

هذه الدالات ألفاظ تشير إلى أن القصيدة فيها حديث عن الموت فـ"بداية القصيدة مقدمة رمزية أشبه بالشيفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة"[2] إذ إن "اللفظة الشعرية مقصودة، وقد احتل هذا الاتجاه مكانة مرموقة لدى الباحثين في

---

(1) أشكال التناص الشعري، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٥٩.

(2) الرمزية في مقدمة القصيدة، أحمد الربيعي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٣م، ص١١.

الرمزية لأنه وسيلة لنقل العلامات اللغوية ومنها أسماء الأعلام من الاعتباطية إلى القصدية أي جعلها ذات قيمة رمزية"[1]

إن فواتح قصائد الرثاء –سابقة الذكر– تعد مطالع منفصلة، ويمكن اعتبارها مقدمات، لأنها جميعًا تحوي قرائن تدلل على المقصود من الموضوع في العرض، فهل من اتصال بنائي بينها وبين مواضيعها؟ لابد من وجود اتصال بنائي بين المطلع من جهة وبين عرض القصيدة من جهة أخرى فالعرض لا يمكن أن يتشكل من العدم. إذ عند تناول القصيدة بمقدمتها وعرضها تبين مدى تفاعلهما كنسيج بنائي متين.

ثانياً: قصائد المرأة ذوات الشريحة الواحدة

إن المرأة عند الشعراء الجاهليين هي "امرأة عامة على الرغم من التفصيل في وصفها، وبذلك يمكن فهم لماذا يلحّون على عذوبة الفم وهذه الحشود من وصفها بعناصر الخصب من المطر والريح والشجر والسيول فهي ليست امرأة بذاتها، إنما هي امرأة مرتبطة بالقيمة المعطاة عبر الأزمان لربة الخصب"[2]

فواتح قصائد المرأة

ق٢: يا بيتَ دهماءَ الذي أتجنَّبُ ذهبَ الشبابُ وحبُّها لا يذهبُ
ق٦: أمِنكِ البرقُ أومضَ ثمّ هاجَا فبتُّ إِخالُه دهماً خِلاجَا

يتبين أن جدار الغزل في تينك البدايتين ينهار إذا ما أخذنا بالرأي القائل برمزية المقدمة الجاهلية، إذ إن المقدمة الأولى توضح أداة نداء البعيد ليس للمرأة وإنما لبيتها، في إشارة واضحة لمكان المتغزّل بها حتى إذا ما نُظِر في اسم المتغزّل بها فإذا هي (**دهماء**) ولا يخفى على السامع ما لهذه اللفظة من معانٍ

---

(١) اشكال التناص الشعري، ص٤٨.
(٢) الشعر الجاهلي، ابراهيم عبد الرحيم محمد، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٣٧. والصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية نقدية، عماد الخطيب، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص٦٠.

للدهم. فالدهم[1] السواد وحتى في البداية الثانية لهذه المقطوعة الغزلية "إخاله دهماً" إشارة توكيدية لمغزى الدهم والدهماء لدى الشاعر، لذا يمكن اعتماد لفظة **(دهماء)** رمزاً للحياة التي تأخذ المرء عبر ملذاتها وتصليه بويلاتها، فهي نقيض للموت وتشبهه في ذات الوقت بدالة اللازمة **(أتجنّب)**.

أما البداية الثانية فهي مخاطبة لأنثى مجهولة، وإن كان الخطاب الموجه فيه انتظاراً للخير من أية أنثى فهذه دالة واضحة لربط الشاعر بين المرأة وانتظار المطر فكلاهما يمثل الخصب والحياة.

ثالثاً: فواتح القصائد الأخرى من ذوات الشريحة الواحدة

ق٥: لا تَـذكُرَنّ أختَنـا إنّ أختَنا	يَعِـزُّ عليهـا هونهـا وشـكاتها
ق١٤: تالله يبقى على الأيـام مبتقـل	جـون السـراة ربـاع سنه غـرد
ق١٦: تريدين كيما تجمعني وخالـداً	وهل يجمع السيفان ويحك فـي غمـد
ق٢١: ما حمّل البختي عـام غيـاره	عليـه الوسـوق برهـا وشـعيرها
ق٢٣: ألا ليت شعري هل تنظّر خالـد	عيادى على الهجران أم هـو يـائس
ق٣٠:أبـى الله إلا أن يقيـدك بعـدما	تراعيتمـوني مـن بعيـد ومـودق
ق٣١:وأشعثُ مالـه فـضلات ثـول	علـى أركـان مهلكـة زهـوق

خصائص افتتاحيات القصائد ذوات الشريحة الواحدة

إن تنوع استخدام الأدوات اللغوية، ما بين نهي، أو قسم، أو تمنٍ، أو غيرها واستخدام لغة الحوار، تؤكد قدرة الشاعر البنائية للقصيدة وتشير إلى تجربته الغنية في الحياة وقدرته اللغوية الواضحة المعالم. كما إن عمومية معظم الأبيات وقد استخدم فيها الحكمة لأساليب يمكن أن تختص بها فواتح الطائفة الأولى من القصائد ذات الشريحة الواحدة.

[1] لسان العرب، مادة دهم.

خصائص العرض في قصيدة الشريحة الواحدة

لقد استخدم الشاعر الأسلوب القصصي للإطناب في موضوعات هذه القصائد لتنوعها كالإصلاح والفخر والرثاء والغزل والعتاب وغيرها. مع كثرة استخدامه الجمل الفعلية، واستخدام المدح والذم، كما تطرق للحديث عن عادة العدو لدى الهذليين، وقد تبدت أمامه الذكريات فأخذ يجترها ويتأسى بالماضي بذكر الأمكنة واستخدام أساليب لغوية كالاستفهام، والالتفات والنهي، وغيرها.

خصائص الخاتمة في قصيدة الشريحة الواحدة:

إن لأبي ذؤيب قدرة واضحة في حسن التخلص باستخدام أساليب التأكيد والدعاء والمديح وكذلك استخدام الحكمة.

دراسة بنية القصيدة ذات الشريحة الواحدة

لدراسة بنية هذه القصائد لا بد من معرفة تركيبها "فالبنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي"[١]، والتركيب التقليدي للقصيدة، التي تشكل في بنيتها نصاً متسقاً من المقدمة والعرض والخاتمة. فهل هذه المعايير تقـاس علـى القصيدة ذات الشريحة الواحدة؟! وقد اتخذت القـصيدة ذات الـشريحة الواحـدة موضوعات عديدة أهمها وأغلبها قصيدة الرثاء ثم الغزل ثم موضوعات متنوعة.

أولاً: القصيدة الرثائية

لم يكن الموت يوماً إلا صورة من صور فقدان الحياة، ولبس الحداد الـذي يفقد الحزين حركته وحيويته بغياب أحبته، أما في الشعر العربي فقد "شكّل الموت هاجساً ملحاً وعميقاً في وعي الشعراء، وقد أدّى إحساس الشعور بالموت والعجـز عن إدراك كنهه إلى شعورهم المستمر بالقلق والخوف من المصير المجهول الذي ينتظرهم"[٢].

وليس من جديد عليهم تكرار حالات موت محبيهم، لكن حبسهم المـشاعر الدافقة في حب الغائب لدرجة اختزان الغضب فيها على القاتل ليتفجـر فـي أيـة لحظة من لحظات الصراع بين الأطراف المتنازعة.

يرى فالتر براونه أن "الإنسان في كل زمان ومكان يـسأل عـن وجـوده ومصيره ونهايته، وبصفة خاصة كان هذا السؤال يؤلم الشاعر الجاهلي ويضايقه، فقد ملأ التفكير في الوجود والمصير عليه حياته، غير أنه لم يكن تعبيراً صـادراً عن تشاؤم وإنما كان حافزاً يحفزه للإقبال على الحياة"[٣].

وأبو ذؤيب يورد كأي شاعر جاهلي رؤيته في صراع الإنسان مع الـدهر، مع تميزه بتعدد آليات الصراع وتخلل الحكمة في ثنايا شعره، إذ يقول في:

---

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٩٦.

(٢) البناء الفني في شعر الهذليين، ص١١٥.

(٣) ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث، سامي منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م، ص١٣٣.

القصيدة الرثائية الأولى ذات الشريحة الواحدة، (1) من الديوان

لَعَمْرُكَ والمَنايا غالِباتٌ ... لِكُلٍّ بَنِي أبٍ مِنْها ذَنُوبُ
لَقَدْ لاقى المَطِيُّ بِنَجْدِ عُفْرٍ ... حَدِيثٌ إنْ عَجِبْتَ لَهُ عَجِيبُ
أَرِقْتُ لِذِكْرِهِ مِنْ غَيْرِ نَوْبٍ ... كما يَهْتاجُ مَوْشِيٌّ نَقِيبُ
سَبِيٌّ مِنْ يَراعَتِهِ نَفاهُ ... أَتِيٌّ مَدُّهُ صُحَرٌ وَلُوبُ
إذا نَزَلَتْ سَراةُ بَنِي عَدِيٍّ ... فَسائِلْ كَيْفَ ماصَعَهُمْ حَبِيبُ
يَقُولُوا قَدْ رَأَيْنا خَيْرَ طِرْفٍ ... بِزَقْيَةَ لا يُهَدُّ وَلا يَخِيبُ
دَعاهُ صاحِباهُ حِينَ شالَتْ ... نَعامَتُهُمْ وَقَدْ حُفِزَ القُلُوبُ
مَرَدٌّ قَدْ يَرى ما كانَ مِنْهُ ... ولكِنْ إنَّما يُدْعى النَّجِيبُ
فَأَلْقى غِمْدَهُ وهَوى إلَيْهِمْ ... كما تَنْقَضُّ خائِتَةٌ طَلُوبُ
مُوَقَّفَةَ القَوادِمِ والذُّنابى ... كَأَنَّ سَراتَها اللَّبَنُ الحَلِيبُ
نَهاهُمْ ثابِتٌ عَنْهُ فَقالُوا ... تُعَنِّفُنا المَعاشِرُ لَوْ يَؤُوبُ
على أنَّ الفَتى الخُثَمِيَّ سَلَّى ... بِنَصْلِ السَّيْفِ غَيْبَةَ مَنْ يَغِيبُ
وَقالَ تَعَلَّمُوا أنْ لا صَرِيخٌ ... فَأُسْمِعَهُ وَلا مَنْجًى قَرِيبُ
وَأَنْ لا غَوْثَ إلاَّ مُرْهَفاتٌ ... مُيَسَّرَةٌ وَذُو رُبَدٍ خَشِيبُ
وإنَّكَ إنْ تُنازِلُني تُنازِلْ ... فَلا تَغْرُرْكَ بِالمَوْتِ الكَذُوبُ
كأَنَّ مُحَرَّباً مِنْ أُسْدِ تَرْجٍ ... يُنازِلُهُمْ لِنابَيْهِ قَبِيبُ
ولكِنْ خَبِّرُوا قَوْمِي بَلائِي ... إذا ما اسْتاءَلَتْ عَنِّي الشُّعُوبُ
وَلا تُخْنُوا عَلَيَّ وَلا تَشِطُّوا ... بِقَوْلِ الفَخْرِ إنَّ الفَخْرَ حُوبُ[1]

تمتاز هذه القصيدة باستقلال المطلع، فالشاعر يبدأ بأسلوب لغوي تقليدي **(لعمرك)** ثم يأتي من خياله بشخص غير معروف يخاطبه، ليتناغم مع الحكمة التي مؤداها رؤيته بأن الموت غالب للحياة، وليعلن عجزه تجاه هذا المجهول الذي جعله جمعاً **(منايا)**، وليتواشج أسلوبه الأدبي برؤيته تلك، يقرر أن وجهة نظره بغلبة المنايا بسبب أن **(كل بني أب منها ذنوب)**، وهكذا يرى أن كل ابن لأب له

---

[1] الديوان، ص١٩.

نصيب من هذه المنايا، ثم إن التعبير الذي عناه هنا ذو دلالة نفسية لا يمكن تجاهلها إذ ذكر **(بني أب)** وهو الأب المفجوع بموت بنيه، مع شمولية تلك الحتمية.

يشكل البيت الثاني بداية مستقلة أيضاً، إذ يشير إلى بداية قصة[1] وقد بدأ الحديث بأداة التحقيق المسبقة باللام **(لقد)** لكي تؤكد ما جاء بعدها من قول، وهو وقوع الحديث العجيب. ووصف الحديث بالعجيب، أسلوب تشويقي لبداية سردية يتابعها بلفظة **(أرقت لذكره)**، والأرق لم يأت من رؤيته الحدث عن قرب، بل سمع به كما يسمع صوت مزمار من بعيد، ثم شبه الشاعر بطريقة استطرادية، المزمار بالقصبة الجوفاء التي رماها سيل بعد أن جاب بها حرارٍ وصحاري.

تبدأ القصة بأداة شرط **(إذا)** ومخاطبة ذات خارجية **(نزلتَ)**، مكاناً معروفاً **(سراة بني عدي)**، يعود للذات الخارجية ليطلب منها المساءلة، **(فسائلهم)** عن البطل الذي يريد الشاعر الحديث العجيب عنه وهو **(حبيب)**. فبدأ يروي أحداث بطولته بأمانة فهو لم يشاهد ذاك النزال، لذا يقول: **(يقولوا: قد رأينا..)** ثم يذكر صفات هذا البطل أولها أنه أشجع رفاقه، لأن صاحبيه دعياه حين **(شالت نعامتهم وقد حفز القلوب)** ثم إنه **(نجيب)** ثم إنه **(ألقى غمده وهوى إليهم)**.

بدأ الشاعر بتشبيه البطل بالعقاب شكلاً وطريقةً، فيصف العقاب حين ينقض على فريسته، ويصفه بأنه ذو خطوط سوداء ورأس كالحليب، مما يعطي دلالة للتشبيه، تتجلى بكون البطل كالشيخ الطاعن في الإقدام، بينما هو **(أمَرَد)**.

تتطور أحداث القصة الشعرية التي تحكي مشاهد الصراع بين البطل وخصومه، إذ هم كثر وهو واحد، بدلالة ضمير الجمع في **(نهاهم)**، ثم إنه مطلوب عندهم بدلالة **(تعنفنا المعاشر لو يؤوب)**، ثم تزداد الآلية السردية حين يتحدى الفتى هذه الثلة من الفرسان جميعهم بعدة أمور:

١. حين جرّد سيفه، وأخبرهم أنهم لن يفلتوا منه، فلا غوث لهم إلا السيوف الماضية.

٢. وبقوله: اعلموا أنه لا صريخ فأسمعه، ولا يوجد منجىً قريب لي.

---

[1] راجع: الحس القصصي في أشعار الهذليين، عبد الناصر محمد السعيد وموسى ربابعة، ١٩٩٨م.

٣. وحين تحداهم بقوله: إن تنازلني تُنازل، دلالة لعدم استسلامه.

ثم تتجلى فلسفة الشاعر في الصراع من أجل الحياة على لسان البطل بدلالة **(فلا تغررك بالموت الكذوب)**، ثم يشبه الشاعر البطل بالأُسد.

أما خاتمة هذه القصيدة فتتجلى بحكمة يجريها الشاعر على لسان البطل وهي أن البطولة تقتضي الحديث عنها ويستحق ذلك البطل إن **(تساءلت عنه الشعوب)** لكن على أن لا يضيّعوا حقه بالقول وأن لا يزيدوا ما ليس فيه من البطولة بقول الفخر.

وكذا تبين أسلوب الشاعر بتنقله بين القصة والحكمة واللغة المتينة في بناء هذه القصيدة، مع إيراد رؤيته للصراع القائم بين الأبطال إذ ينتصر أحدهم ويهزم الآخر ليكون الصراع حلقة وصل بين الموت والحياة.

القصيدة الرثائية الثانية ذات الشريحة الواحدة، (٩) من الديوان

نام الخَلِيُّ وبِتُّ اللَّيلَ مُشتَجِراً ... كأنَّ عَيْنَيَّ فيها الصَّابُ مَذْبُوحُ

لَمَّا ذَكَرْتُ أخا العِمْقَى تَأوَّبَني ... هَمِّي وأفْرَدَ ظَهْرِي الأغْلَبُ الشِّيحُ

جُودا فَواللهِ لا أنْهاكُما أبَداً ... وزالَ عِنْدِي لَهُ ذِكْرى وتَبْرِيحُ

المانِحُ الأُدْمَ كالمَرْوِ الصِّلابِ إذا ... ما حارَدَ الخُورُ واحْتُثَّ المَجالِيحُ

وَزَفَّتِ الشَّوْلُ مِنْ بَرْدِ العَشِيِّ كَما ... زَفَّ النَّعامُ إلى حَفَّانِهِ الرُّوحُ

وقالَ ماشِيهِمُ سِيَّانِ سَيْرُكُمُ ... أوْ أنْ تُقِيمُوا بِهِ واغْبَرَّتِ السُّوحُ

وكانَ مِثْلَيْنِ أنْ لا يَسْرَحُوا نَعَماً ... حَيْثُ اسْتَرادَتْ مَواشِيهِمْ وتَسْرِيحُ

ثُمَّ إذا الشَّوْلُ راحَتْ بِالعَشِيِّ لَها ... خَلْفَ البُيُوتِ رَذِيَّاتٌ مَطالِيحُ

واعْصَوْصَبَتْ بُكَراً مِنْ حَرْجَفٍ وَلَها ... وَسْطَ الدِّيارِ رَذِيَّاتٌ مَرازِيحُ

أمَّا ألاتُ الذُّرا مِنْها فَعاصِبَةٌ ... تَجُولُ بَيْنَ مَناقِيها الأقادِيحُ

لايُكْرِمُونَ كَرِيماتِ المَخاضِ وأنْـ ... ـساهُمْ عَقائِلَها جُوعٌ وتَرْزِيحُ

ألْفَيْتَهُ لا يَذُمُّ الضَّيْفُ جَفْنَتَهُ ... والجارُ ذُو البَثِّ مَحْبُوٌّ ومَمْنُوحُ

حَتَّى إذا فارَقَ الأغْمادَ حَشْوَتُها ... وَصَرَّحَ المَوْتُ إنَّ المَوْتَ تَصْرِيحُ

وَصَرَّحَ الموتُ عَنْ غُلْبٍ كأنَّهُمُ   جُرْبٌ يُدافِعُها السَّاقي مَنازيحُ
ألفَيْتَهُ لا يَفُلُّ القِرْنُ شَوْكَتَهُ   ولا يُخالِطُهُ في النَّاسِ تَسْميحُ
ألفَيْتَ أغْلَبَ مِنْ أُسْدِ المَسَدِّ حَديدَ   النَّابِ أخْذَتُهُ عَفْرٌ وتَطْريحُ
ومَتْلَفٍ مثْلِ فَرْقِ الرَّأسِ تَخْلِجُهُ   مَطارِبٌ زُقُبٌ أميالُها فِيحُ
يَجْرِي بِجَوَّتِهِ مَوْجُ السَّرابِ كأنْضاحِ   الخُزاعِيِّ حازَتْ رَنْقَهُ الرِّيحُ
مُسْتَوقِدٌ في حَصاهُ الشَّمْسُ تَصْهَرُهُ   كأنَّهُ عَجَمٌ بالبِيدِ مَرْضُوحُ
يَسْتَنُّ في عُرُضِ الصَّحْراءِ فائِرُهُ   كأنَّهُ سَبِطُ الأهْدابِ مَمْلُوحُ
جاوَزْتُهُ حِينَ لا يَمْشي بِعَقْوَتِهِ   إلاَّ المَقانِبُ والقُبُّ المَقاريحُ
بُغايَةً إنَّما يَبْغي الصِّحابَ مِنَ الْفِتْيانِ   في مِثْلِها الشُّمُّ الأناجيجُ
لَوْ كانَ مِدْحَةُ حَيٍّ مُنْشِراً أحَداً   أحْيا أباكُنَّ يا لَيْلى الأماديحُ[1]

مقدمة هذه القصيدة تقوم على استحضار الطيف، والطيف سبب في إزعاج العين وعدم قدرتها على النوم. وهذه المقدمة ليست مستقلة لأن الحديث يبدأ بجملة فعلية (**نام الخلي،.. وبت الليل مشتجراً**) والقلق من لوازم الحزن إذ ينام الآخرون وتبقى العين مفتوحة لعدم قدرتها على النوم.

هذه فاتحة لمقصد الشاعر وهو أنه بات في هذه الحالة حين تذكر شخص من قبيلته يدعى؛ (**أخو العمقى**) إذ حين تذكره عاد إليه الشعور بالهم، ومفاجأته بالمصيبة لكونه وحيداً دون من يسند ظهره من الأبطال، ثم لا يلبث أن يحث عينيه على البكاء لأسباب ذكرها وقد شكلت لديه عرض الموضوع، وهي كالآتي:

١. الصفة الأولى أنه، المانح الأدم، ويكون هذا المنح في حالات: أولاها: أنه يطعم الإبل الكبيرة في الوقت الذي يستحث غيره الإبل الصغيرة على إدرار لبنها، أي في حالات الفقر الشديد والحاجة الماسة. وثانيها: يطعم إذا ما أسرعت الإبل هاربة من شدة البرد القارص. وثالثها: يطعم في حالة القحط والجدب، إذ يقول صاحب الماشية سيان سيركم أو قعودكم. وسواء أرادت الماشية أم لم ترد، وحتى حين الكرماء يقومون بإدارة القدح

(١) الديوان، ص٦٢.

للاقتراع على الإبل التي ستنحر، وكذلك جاره لا يذم جفنته، فهو كريم مادياً ومعنوياً.

٢. أما الصفة الأخرى، فتلك هي بطولة المرثي، فهو شجاع إذا ما فارقت السيوف أغمادها. ثم هو لا يسامح عدواً على عدوانه. فهو أشجع من أسد المسد.

٣. والصفة الأخرى أنه كان يجتاز الطريق الطويلة، المتعرجة، ملتهبة الحصى، كثيرة السراب.

وأما خاتمة هذه القصيدة أحادية الشريحة فهي التقليل من أهمية المديح إزاء عظم المصيبة بالفقد إذ المدح لا يرجع الميت، ثم إن الفريد في هذه الخاتمة أنه وجه الحديث للمرأة **(أحيا أباكن يا ليلى الأماديح)**.

وعليه فإن هذه القصيدة بتنوّع الأسلوب اللغوي فيها الذي ابتدأه الشاعر بالفعل (نام)، وأنهاها بالفعل (أحيا)، لتؤكد أن حياته كشاعر ومديحه لمن مات لا تحيي، كما أن لومه للآخرين على نومهم وسهره لا فائدة منه. وأما الرثاء فلم يخرج الشاعر عن رؤيته للموت الذي أراد أن يفسره ببذل البطولة والتضحية بالحياة من أجل هذا الموت المحتوم –بطبيعة الحال–.

القصيدة الرثائية الثالثة ذات الشريحة الواحدة، (١٠) من الديوان

لَعَمْرُكَ إنّي يَومَ أنْظُرُ صاحِبي ... علی أنْ أراهُ قافِلاً لَشَحِيحُ
وإنَّ دُمُوعی إثْرَهُ لَكَثِيرَةٌ ... لَوَ انَّ الدُّمُوعَ والزَّفِيرَ يُرِيحُ
فَوالله لا ألْقى ابْنَ عَمٍّ كأنَّهُ ... نُشَيْبَةُ ما دامَ الحَمامُ يَنُوحُ
وإنَّ غُلاماً نِيلَ فِي عَهْدِ كاهِلٍ ... لَطِرْفٌ كَنَصْلِ المَشْرَفِيِّ صَرِيحُ
سأبْعَثُ نَوْحاً بِالرَّجِيعِ حَواسِراً ... وَهَلْ أنا مِمَّا مَسَّهُنَّ ضَرِيحُ
وَعادِيَةٍ تُلْقِي الثِّيابَ كأنَّما ... تُزَعْزِعُها تَحْتَ السَّمامَةِ رِيحُ
وَزَعْتَهُمُ حتى إذا ما تَبَدَّدُوا ... سِراعاً ولاحَتْ أوْجُهٌ وكُشُوحُ
بَدَرْتَ إلى أولاهُمُ فَسَبَقْتَهُمْ ... وشايَحْتَ قَبْلَ اليَوْمِ إنَّكَ شِيحُ

فإنْ تُمْسِ في رَمْسٍ بِرَهْوَةَ ثاوِيـاً ... أنيسُكَ أصْداءُ القُبُورِ تَصِيحُ

فما لَكَ جِيرانٌ وَما لَكَ ناصِرٌ ... ولا لَطَفٌ يَبْكي عليكَ نَصِيحُ

عَلى الكُرْهِ مِنِّي ما أُكَفْكِفُ عَبْرَةً ... ولكِنْ أُخَلِّي سَرْبَها فَتَسِيحُ

فَلَوْ مارَسُوهُ ساعةً إنَّ قِرْنَهُ ... إذا خامَ أَخْدانُ الإماءِ يَطِيحُ

وسِرْبٍ تَطَلَّى بالعَبِيرِ كأَنَّهُ ... دِماءُ ظِباءٍ بالنُّحُورِ ذَبِيحُ

بَذَلْتَ لَهُنَّ القَوْلَ إنَّكَ واجِدٌ ... لما شِئْتَ مِنْ حُلْوِ الكلامِ مَلِيحُ

فَأَمْكَنَهُ مِمَّا أرادَ وبَعْضُهُمْ ... شَقِيٌّ لَدى خَيْراتِهِنَّ نَطِيحُ

ونازَعَهُنَّ القَوْلَ حَتَّى ارْعَوَتْ لَهُ ... قُلُوبٌ تَفادى تارَةً وتُزِيحُ

وأَغْبَرَ ما يَجْتازُهُ مُتَوَضِّحُ الـ ... ـرِّجالِ كَفَرْقِ العامِرِيِّ يَلُوحُ

بِهِ مِنْ نِعالِ القافِلِينَ طَرائِقٌ ... مُقابَلَةٌ أَقْدامُها وسَرِيحُ

بِهِ رُجُماتٌ بَيْنَهُنَّ مَخارِمٌ ... نُهُوجٌ كَلَبَّاتِ الهَجائِنِ فِيحُ

أَجَزْتَ إذا كانَ السَّرابُ كأنَّهُ ... على مُحْزَئِلَّاتِ الإكامِ نَضِيحُ

لَعَمْرِي لَقَدْ حَنَّتْ إلَيْهِ وَدُونَهُ الـ ... ـعَرُوضُ لِسانٌ تَغْتَدي وتَرُوحُ[1]

يظهر النص هنا شخصية متخيلة، ويستخدم الشاعر أسلوب الخطاب (لعمرك) ثم يؤكد أن انتظاره لصاحبه شاق، فهو يترقب عودته من المعركة ويذكر أنه مقل ومقصر باستقباله (**سواء أعاد بنصر أم عاد بموت**) وهذه المقدمة عامة، لأن الشاعر لم يذكر صاحباً بعينه.

أما عرض القصيدة فإن الشاعر يبدؤها بتكثيف وصف حالة الحزن، التي تلازمه حين يرى أن صاحبه عاد ميتاً كالدموع وزفرات الأنين، ثم لا يلبث أن يصرح باسم المرثي وهو ابن عمه (**نشيبة**)، كما يصرح أنه لم يجد مثيلاً له في أبناء عمومته ويذكر أسباب هذا الحزن، وهي:

١. أنه كان غلاماً وقد نيل في عهد كاهل، والكاهل هو الشاعر وهو يحاول أن يلوم القدر على اختياره الشباب دون الشيوخ في الموت، مع التأسي الواضح على

---

[1] الديوان، ص٦٩.

شباب الميت، لذلك يرفع راية استسلامه لهذا القدر بأنه لا يملك سوى أن يبعث من ينحن على هذا الفقيد.

٢. ثم إنه من علامات شبابه أنه كان إذا ما عدّاءة تباروا بدر إلى أولاهم فسبقهم جميعاً، لذلك يؤكد الشاعر عجزه عن تفسير الموت الذي لحق بهذا الفتى، النابض بالحيوية، والنشاط، إذ إن الخيال لا يحتمل أن يمر فيه فتىً بهذه الطاقة ملقىً في قبر بلا أنيس ولا جيران، لذلك يؤكد الشاعر أنه يكره أن يكفكف دموعه، فيتركها تسيح، كما أنه يبدأ يتخيل أنه كان قادراً على مقاومة الموت لو أن أحداً لحق به فعالجه، ولكن لم يوجد حوله إلا الأنذال من الأعداء وإلاّ ما كان مصيره تلك الحفرة من الأرض.

٣. يتخيل الشاعر بأسلوب سريع حياة الفتى الذي أصبح في رمسه، فيراه في سرب من النساء اللاتي يبذلن له حلو الكلام رغم أنهن يبخلن بهذا الحلو من الكلام للكثيرين، ثم إنه يجاذبهن الحديث حتى تستريح قلوبهن. وكأن الشاعر يضع ما ينبغي أن تكون عليه حياة الشباب.

٤. ثم ينقل الحديث إلى مكان مقفر لا يجاوزه وحيد، إلا أن تكون قوافل لما فيه من طرائق وشعاب، فيخاطب الفتى بـ**(أجزته)** رغم أنه لا يجاوزه أحد ذلك أن المسير فيه صعب جداً.

ينتهي النص بلفظة **(لعمري)**، إذ يحول الشاعر الخطاب من الشخص المتخيل ليخاطبه بما افترضه من القوانين الصحيحة في الحياة، إلى الواقع الذي وجد نفسه وغيره عليها، من أن الموت قد اختطف الفتى لذا يفترض الشاعر أن للصحراء لساناً يتكلم بالحنين لهذا الفتى الذي اجتازها بكل قوة وجرأة.

القصيدة الرثائية الرابعة ذات الشريحة الواحدة، (١٥) من الديوان

أعاذِلَ إنَّ الرُّزْءَ مِثْلُ ابْنِ مالِكٍ ... زُهَيْرٍ وأَمْثالُ ابْنِ نَضْلَةَ واقِدِ
ومِثْلُ السَّدُوسِيَّيْنِ سادا وَذَبْذَبا ... رِجالَ الحِجازِ مِنْ مَسُودٍ وسائِدِ
أَقَبَّا الكُشُوحِ أَبيَضانِ كِلاهُما ... كعالِيَةِ الخَطِّيِّ وارِي الأَزانِدِ
أَعاذِلَ أَبْقِي لِلْمَلامَةِ حَظَّها ... إذا راحَ عَنِّي بالجَلِيَّةِ عائِدِي

وقـــالُوا تَركْنـــاهُ تَزَلْـــزَلَ نَفْـــسُهُ وقَدْ أَسْنَدُوني أوْ كَـذا غَيْـرَ سـانِدِ

وقــامَ بَنـــاتِي بالنِّعـــالِ حَواسِـــراً فَأَلْصَقْنَ وَقْعَ السِّبْتِ تَحْـتَ القَلائِـدِ

يَـــوَدُّونَ أَنْ يَفْـــدُونَني بِنُفُوسِـــهِمْ ومَثْنى الأواقِـي والقِيـانِ النَّواهِـدِ

وَقَـــدْ أَرْسَـــلُوا فُـــرَّاطَهُمْ فَتَـــأَثَّلُوا قَليبـــاً سَـــفاهاً كالإمـــاءِ القَواعِـــدِ

مُطَأْطَـــأةً لَـــمْ يُنْبِطُوهـــا وإنَّهـــا لَيَرْضَـــى بهـــا فُرَّاطُهـــا أُمَّ واحِـــدِ

قَضَوْا ما قَضَوْا مِنْ رَمِّها ثُـمَّ أَقْبَلُـوا إلَيَّ بِطـاءَ المَـشْيِ غُبْـرَ الـسَّواعِدِ

يَقُولونَ لَمّـا جُـشَّتِ البِئْـرُ أَوْرِدُوا فَلَـيْسَ بِهـا أَدْنـى ذِفـافٍ لِـوارِدِ

فَكُنْتُ ذَنُـوبَ البِئْـرِ لَمّـا تَبَـسَّلَتْ وسُرْبِلْتُ أَكْفاني وَوُسِّـدتَ سـاعِدي

هُنالِـكَ لا إتْـلافُ مـالِيَ ضَـرَّني وَلا وارِثِي أَنْ ثُمِّرَ المالُ حامِـدي[1]

المقدمة هنا عامة، يخاطب العواذل وأنـه لا مجـال للّـوم والعـذل إذ إن المصيبة كبيرة بفقد **(زهير بن مالك، وواقد بن نضلة)** كذلك **(السَدوسيين)** وهمـا من سادة رجال الحجاز.

إن موضوع القصيدة مرتبط بمقدمتها برابط صغير وهو العاذل، إذ يربط به الشاعر مصيبته بمن ماتوا بالمصيبة بموته هو، وهذا الرثاء وهذا الـربط لأكبـر تعبير عن مدى الحزن الذي حلّ بالشاعر، فلا لوم على الحزن على مـن مـاتوا، ذلك أن موتهم هو موت الشاعر نفسه، وآلية الربط هي مخاطبة العاذل على عـدم اللوم ثم مخاطبته على التخفيف من هذا اللوم.

يبدأ الحديث عن موته بـ**(إذا راح عني بالجلية عائـدي)**، وهكـذا يجـسد مرضه للموت وزيارة أحدهم له ثم يصل بخياله حد الوصف لزفرات الموت على لسان من عادوه وهم الآن كثر **(وقالوا تركناه تزلزل نفسه)** ومن ثم يمتد الوصف لمغادرته الحياة فيصف وضع بناته حين يبدأن بضرب النعال على نحورهن **(تحت القلائد)**، إذ كانت عادة النساء في الجاهلية أن يمسكن بنعلين ويصفقن بهمـا علـى وجوههن وصدورهن[2]

---

[1] الديوان، ص٩٠.

[2] المرأة، عبد الحافظ سلامة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م، ص٢١٥.

ثم تتفاقم المصيبة حين يرسل القوم من يحفرون حفرة في الأرض وقد عادوا بسرعة وقد اختاروا مكاناً سهلاً للحفر وصغيراً لا يتسع إلا لواحد وعلى الرغم من ذلك فقد عادوا وسواعدهم مغبرة، ثم يشبه هذه الحفرة بالبئر الخالي من الماء ويشبه نفسه بالدلو حين أدلوه في أرض الحفرة.

ينهي الشاعر قصيدته بما يتناسب ومصيبة الموت بحكمة عامة يعزيها لنفسه، مقتضاها أنه لم يضر أن أنفق ماله، ولو أنه ثمّر هذا المال لما حمده من ورثه، لذا فهو يعتبر الموت مصيبة وأية مصيبة بموت من ماتوا سواء من كان فقيراً أو من كان غنياً.

لقد اعتبرت هذه القصيدة ذات شريحة واحدة على الرغم من أن فيها رثاء عام ورثاء للنفس، ذلك لأن مغزى القصيدة واحد، فالشاعر يلبس المرأة لباس الضعف حالة وفاة زوجها عنها، أو وفاة وليها، فمن قمة الشعور الإنساني أن يتذكر المرأة أية امرأة مات عنها وليها ضارباً بذلك مثلاً لنفسه وبناته.

هذه القصيدة ذات بناء متين إذ إن اللغة الشعرية متعددة الأساليب بدأت بمخاطبة العواذل، ثم انتقلت بالالتفات إلى رثاء النفس دون الإخلال بوحدة القصيدة -التي تخللتها الحكمة-، إذ إن المصيبة بموت المحبين كما المصيبة بموت الذات، وإن فقد القبيلة لأبطالها كفقد البنات لأبيهم.

القصيدة الرثائية الخامسة ذات الشريحة الواحدة، (٢٤) من الديوان

يا مَيُّ إنْ تَفْقِدي قَوْماً وَلَدتِهِمُ ... أو تخلسيهم فإن الدهر خلّاسُ
عَمْروٌ وعَبْدُ مَنافٍ والذي عَهِدَتْ ... بِبَطْنِ عَرْعَرِ آبي الضَّيْمِ عَبَّاسُ
يا مَيُّ إن سِباعَ الأرْضِ هالِكَةٌ ... والعُفْرُ والأُدْمُ والأَرْآمُ والناسُ
تاللهِ لا يَأْمَنُ الأَيَّامَ مُبْتَرِكٌ ... في حَوْمَةِ المَوْتِ رَزَّامٌ وَفَرَّاسُ
لَيْثٌ هِزَبْرٌ مُدِلٌّ عِنْدَ خِيسَتِهِ ... بالرَّقْمَتَيْنِ لَهُ أَجْرٌ وأَعْراسُ
يَحْمِي الصَّرِيمَةَ إحْدانُ الرِّجالِ لَهُ ... صَيْدٌ وَمُسْتَمِعٌ باللَّيْلِ هَجَّاسُ
صَعْبُ البَدِيهَةِ مَشْبُوبٌ أَظافِرُهُ ... مُواثِبٌ أَهْرَتُ الشِّدْقَيْنِ مَسَّاسُ

يا مَـيُّ لا يُعْجِـزُ الأَيَّـامَ ذُو حِيَـدٍ ... بِمُشْمَخِرٍّ بِـهِ الظَّيَّـانُ والآسُ
في رأسِ شـاهِقَةٍ أُنبُوبُهـا خَـصِرٌ ... دُونَ السَّماءِ لَها في الجَـوِّ قُرْنـاسُ
مِنْ فَوْقِـهِ أَنْسُرٌ سُـودٌ وأَغْرِبَـةٌ ... وتَحْتَـهُ أَعْنُـزٌ كُلْـفٌ وأَتْيـاسُ
حَتَّـى أُتِـيحَ لَـهُ يَوْمـاً بِمَرْقَبَـةٍ ... ذُو مِـرَّةٍ بِـدِوارِ الـصَّيْدِ وَجَّـاسُ
تُدْنِي الحَشِيفَ عَلَيْهِ كَـيْ يُوارِيَهـا ... ونَفْـسَهُ وَهْـوَ للأَطْمـارِ لَبَّـاسُ
فَثارَ مِنْ مَرْبِضٍ عَجْـلانَ مُقْتَحِمـاً ... وَرابَـهُ رِيبَـةٌ مِنْـهُ وإيجـاسُ
فَقامَ فـي سِـيَتَيْها فـانْتَحى فَرَمـى ... وسَـهْمُهُ لِبَنـاتِ الجَـوْفِ مَـسَّاسُ
فَراغَ عَـنْ شُـزُنٍ يَعْـدُو وَعارَضَـهُ ... عِرْقٌ يَمُـجُّ دم الأَجْـوافِ قَـلَّاسُ[1]

الخطاب يبدأ بأداة النداء لاسم أنثى (**مي**)، ولهذا الاستخدام دلالة، فالأنثى رمز للولادة، والشاعر يعتبر المرأة هي الدهر، بدلالة قوله (**أو تخلسيهم**) ثم لأنه قرن بينها وبين الدهر بدلالة قوله (**فإن الدهر خلّاس**).

تتعدد لازمة النداء لمي ثلاث مرات؛ الأولى في المطلع، والثانية في عرض القصيدة والثالثة يمكن اعتبارها في الخاتمة، ذلك أن الشاعر اعتبر موت الناس عقدة، فخاطب (مي) على أنها من تلدهم ومن تخلسهم –فهي تمثل الحياة– ذاكراً عدداً من الأقوام الذين ماتوا (**عمرو وعبد مناف وعباس**)، ثم يخاطب (مي) ثانية بأن الموت لا يلحق بالبشر فقط، بل يلحق أيضاً بالنباتات الجميلة، وكذلك بالحيوانات القوية، ثم يخاطب (مي) ثالثة عندما يؤكد عجز المكان نفسه عن مواجهة الأيام، وإن كان المكان عالياً أو حتى قريباً من السماء وعليه أنسر وغرابيب.

أتى الشاعر بهذا الإطناب وكأنه يريد للمكان أن يكون محروساً بهذه الأغربة وتيك الأنسر وكذلك من تحته أمعز وأتيس، مع ذلك يتنقل الشاعر بالنص لاستكماله بأداة نحوية (**حتى**) كي يتابع سرده لفكرته بخلق شخوص جديدة، وهو هنا يأتي بإنسان صائد متحدياً لكل ما يراه من مظاهر الطبيعة والحيوان، فهو ماهر وذو عدة وعتاد وقوة كافية للمضي نحو ضالته، إذ حين ينقض عليها، يعدو مسرعاً لأخذها فتعالجه أثناء سيره إصابة في عرقه لم يذكر مصدرها للصائد عينه

[1] الديوان، ص١٣٣.

فبات نازفاً. وهكذا ينهي الشاعر نصه كما بدأه باستحالة الإبقاء على شيء فكل شيئ فانٍ. لقد "كانت الجاهلية حياة حروب وغارات يسقط إثرها القتلى فيبكي الأهل، والشعراء قتلاهم"(١)، ولقد صنع الموت من أبي ذؤيب شاعراً لكثرة من فقدهم، لكن إشراكه المرأة بهذا العزاء الكوني يؤكد قدرته على اختيار العنوان الأنسب لمصيبة الموت فإن من فقدهم هم بنوها الذين ولدتهم.

إن وضوح فكرة الشاعر وبثها ببساطة المدرك لماهية الموت الذي يلحق بكل حي، لتؤكد على بنائية متماسكة للقصيدة الشعرية. إذ لا فرق في الموت بين إنسان وحيوان أو حتى اندثار لمكان فكل حي إلى زوال.

القصيدة الرثائية السادسة ذات الشريحة الواحدة، (٢٥) من الديوان

لَعَمْرُكَ ما وَنى ابن أبي قُبَيْسٍ ... وَما خامَ القِتالُ وما أضاعا

رَمى بِظُباتِها حتّى إذا ما ... أتاهُ قِرْنُهُ بَذَلَ المَصاعا

بِمُطَّرِدٍ تَخالُ الأَثْرَ فيهِ ... مَدَبَّ غَرانِقٍ خاضَتْ نِقاعا

إذا مَسَّ الضَّريبَةَ شَفْرَتاهُ ... كَفاكَ مِنَ الضَّريبَةِ ما استَطاعا

تَنَحّى سالِمٌ مِنْ بَعْدِ غَمٍّ ... وَقَدْ كَلَمَ الذُّؤابَةَ والذِّراعا

وَلَوْ سَلِمَتْ لَهُ يُمْنى يَدَيْهِ ... لَعَمْرُ أبيكَ أطْعَمَكَ السِّباعا

كَأنَّ مُحَرَّباً مِنْ أُسْدِ تَرْجٍ ... يُسافِعُ فارِسَيْ عَبْدٍ سِفاعا

وإنْ أكُ نائِياً عَنْهُ فَإنِّي ... فَرِحْتُ بِأنَّهُ غَبَنَ البِياعا(٢)

يبدأ النص باستحضار الشاعر لشخص يخاطبه بقوله **(لعمرك)** ليذكر صفات المرثي وأنه لم يضعف ولم يجبن في القتال ولم يضع فرصة، وقد بذل جهده بمماشقة الأعداء بالسيف حتى إذا ماجاء قرينه بالشجاعة والإقدام نزل بسيفه على غريمه حتى أن آثار حد السيف في جسد الغريم آثار أقدام طير **(الغرنق)** في الطين، ولقد ضرب بسيفه فأتى بالموت لضاربه، وقد عاد سالماً مع ما قطع من رؤوس وأيادي، لكنه كان مهموماً، ذلك أنه لم تسلم له يمنى يديه. يتحول الشاعر

---

(١) أشعار هذيل، ص١٢٨.

(٢) الديوان، ص١٣٧.

في الخطاب إلى الغريم عينه بقوله؛ أن البطل فعل ما فعل بيد واحدة فلــو ســلمت يمناه، **(لعمر أبيك، أطعمك السباعا)**.

ينهي الشاعر النص بتتمة سردية واضحة للقصيدة، وهي أنـــه لــم يــشهد ماحدث به، ذلك أنه يصرح أنه كان بعيداً عن رؤية هذه البطولة، لكنه فــرح بمـــا حازه الممدوح من فرصة بالفوز بالخديعة، وهذه الصفة محببة بالحرب، ذلك لمـــا يقولون بأن **(الحرب خدعة)**.

هذه القصيدة واضحة البناء، فالشاعر يريد بأسلوبه اللغوي أن يــصل إلـــى تحكيم فكرته ورؤيته أن الموت يقتضي طعماً من الأبطال الأشـــاوس، إذ إن هـــذه هي سنة الحياة.

القصيدة الرثائية السابعة ذات الشريحة الواحدة، (٣٢) من الديوان

يَقُولُونَ لي لَوْ كانَ بالرَّمْلِ لَــمْ يَمُــتْ نُــشَيْبَةُ والطُّــرَّاقُ يَكْــذِبُ قِيلُهــا
ولَوْأَنَّني اسْتَوْدَعْتُه الشَّمْسَ لارْتَقَــتْ إِلَيْــه المَنايــا عَيْنُهــا ورَسُــولُهَا
وكُنْــتُ كَعَظْــمِ العاجِمــاتِ اكْتَنَفْنَــهُ بِأَطْرافِهــا حَتَّــى اسْــتَدَقَّ نُحُولُهــا
على حِينِ ســاواهُ الــشَّبابُ وقارَبَــتْ خُطايَ وخِلْتُ الأَرْضَ وَعْثاً سُهُولُها
حدرناه بالأثــواب في قــعر هـــوة شديدعلى ماضم في اللحد جولـــها[٢]

يبدأ الشاعر قصيدته بمحاولة لإخفاء وإبعاد نفــسه عــن خــشبة المــسرح باستحضار من يقول من خلف الستارة **(يقولون لي)** ثم هذا القول يتجسد بــدعوى القول فيما لو ضرب بالرمل في موت نشيبة لما مات، لكــن يقــرر الــشاعر أن **(الطراق يكذب قيلها)**. كما يقرّ الشاعر بحتمية الموت حين يزعم أنه لـــو وضــع راثيه وديعة عند الشمس لارتقت المنايا لنيل نصيبها منه بنفسها ورسولها، أي لـــم ترسل نائباً عنها ولم تذهب وحدها لتتأكد من حصولها على ضالتها.

ثم يلتفت بأسلوبه لإتمام الحديث عن المنايا من جهة وعن مفارقاتها العجيبة من جهة أخرى، إذ يتحول من الحديث عن نشيبة للحديث عن نفسه **(وكنت)** وهـــو

---

(٢) الديوان، ص١٨٧.

هنا يشبه نفسه بالعظم الجاف بعد مضغه وترقيقه من الإبل لشدة هزاله ونحولـــه، "والإبل إذا أسنّت أولعت بالعظام البالية تمضغها تتملّح بها وتتخذها كالحمض"[1] ثم يأتي بصورة المرثي بقوله؛ **(على حين ساواه الشباب)**، فالشاعر يعجب من الدهر الذي يختار الشاب في حين يتركه هو الذي **(قاربت خطاه)** من شدة الكبر والهـــرم حتى بات يرى الأرض السهل وعرة.

بكل ما أوتي يقرر الشاعر عجزه عن تفسير هذه المفارقة العجيبة بالإقرار بحدر المرثي في حفرة ضيقة شديدة على من ضمته. فالقصيدة تبدأ بكذبة الطرّاق وتنتهي بكذبة الدهر أو سوء اختياره.

القصيدة الرثائية الثامنة ذات الشريحة الواحدة، (٢٧) من الديوان

ما بالُ عَيْنِـــي لا تَجِــفُّ دُمُوعُهـــا   كَثِيــراً تَــشَكِّيها قَلِــيلاً هُجُوعُهـــا
أُصِيبَتْ بِقَتْلَــى آلِ عَمْـــرٍو ونَوْفَــلٍ   وبَعْجَـــةَ فَاخْتَلَّــتْ وَرَاثَ رُجُوعُهـــا
إذا ذَكَرَتْ قَتْلَــى بِكَوْسَـــاءَ أَشْـــعَلَتْ   كَواهِيَـــةِ الأَخْـــرابِ رَثٌّ صُـــنُوعُها
وكانُوا السَّنامَ اجْتُثَّ أَمْسِ فَقَــوْمُهُمْ   كَعَرَّاءَ بَعْــدَ النَّـــيِّ راثَ رَبِيعُهـــا[2]

يتساءل الشاعر عن سبب نزول دموعه الكثيرة وقلة النوم فيها، ثم يجيـــب أنه بسبب من ماتوا حين قتل **(آل عمرو ونوفل وبعجة)** فاختلت وخرجـــت عـــن توازنها **(أي عينه)** ولم تستطع الرجوع إلى طبيعتها، ذلك كلما تذكرت قتلى منطقة **(كوساء)**. فهي تلتهب مثل قربة إذنها رثة يسيل ماؤها لعدم تمكين إغلاقها. وهكذا ينهي الشاعر نصه بسؤال وجواب نهايته استحقاق القوم القتلى لهذا الحزن وهـــذا الجزع ذلك أنهم كانوا من عليّة القوم فبموتهم أصبح أقوامهم كناقة افتقدت سنامها.

إن بناء المقطوعة الشعرية واضح المعلم لا لقصرها وإنما لوضوح وبـــسط في الفكرة التي بثها الشاعر إذ إن فقدان القبيلة لأبطالها كفقدان الناقة لسنامها، فكل منهما السنام والبطل يزودان صاحبهما وعليه فإن الموت اللاحق بالأبطال يحـــول القبيلة إلى شيء لا قيمة له.

---

(1) أشعار هذيل، ص١٣٧.
(2) الديوان، ص١٧٤.

القصيدة الرثائية التاسعة ذات الشريحة الواحدة، (١٨) من الديوان

وَيْلُ أمِّ قَتْلى فُوَيْقَ القاعِ مِنْ عُشَرٍ ... منْ آلِ عُجْرَةَ أَمْسى جَدُّهُمْ هَصُرا

كانَتْ أرِبَّتَهُمْ بَهْزٌ وغَرَّهُمُ ... عَقْدُ الجِوارِ وكانوا مَعْشَراً غُدُرا

كانوا مَلاوِثَ فَاحْتاجَ الصَّدِيقُ لَهُمْ ... فَقْدَ البِلادِ إذا ما تُمْحِلُ المَطَرا

لا تَأْمَنَنَّ زُبالِيّاً بِذِمَّتِهِ ... إذا تَقَنَّعَ ثَوْبَ الغَدْرِ واتَّزَرا[١]

يبدأ المقطع الأول بصوت وتهديد، تدل عليه لفظة (ويل)، وهم(**من آل عجرة**)، فويق القاع. ثم يذكر قصتهم؛ إذ كانت جماعتهم من بني سليم فغرّهم عقد جوار من قوم غدر، إذ لو أنهم لم يؤخذوا غدراً لقاوموا فهم أقوياء أشاوس، كرماء يساعدون الصديق، ففقدهم مثل فقد البلاد للمطر.

تنتهي المقطوعة بأنه يجب أن لا يأمن أحد من لا ذمة له. وهذه حسرة وتوجّع عام على كل من يؤخذ غدراً.

تمتاز قصائد الرثاء (من قصائد الشريحة الواحدة) من حيث البناء إلى كثرة تقدير الشاعر لمن يرحل عن قبيلته، فقد شكلت الشخصية الهذلية حيّزاً بيّناً من الرجال الذين رثاهم أو روى مصارعهم أو تغنى في بطولاتهم، مثل: نشيبة، ابن ترنى، ابن عجرة، ابن أبي قبيس، أخو العمقى، حبيب، زهير بن مالك ونضلة بن واقد، السدوسيين، آل عمرو ونوفل، آل عجرة، ابني قبيس، بني لحيان. كما إن تنوع أساليب افتتاح قصائد الرثاء، مابين لعمرك كما في: ق١، ق١٠، ق٢٥، أو الاستفهام كما في: ق١٥، ق٢٧. أو النداء كما في: ق٢٤، ق١٥. أو التهديد (ويل) كما في: ق٥. بأساليب إنشائية لتؤدي إلى معنى الثبوت وعدم التحول والتغيّر. ثم إن استخدام الحكمة: كما في القصائد: ق١٤، ق١٦، ق٢١، ق٢٤، ق٣٢، ق٣٤. لتعطي مؤشراً واضحاً عن عمق فكرة الشاعر عن الموت والحياة والصراع بينهما.

---

[١] الديوان، ص١٠٤.

ثانياً: قصائد الغزل

إن قصائد الغزل ذات الشريحة الواحدة قليلة، لأن أبا ذؤيب أكد غير مرة أن المرأة هي منظومة حياتية، بل هي الحياة برمتها، لذا كانت القصائد الغزلية طويلة ليوضح مغزى الرسالة التي من أجلها نظم في المرأة، لتتواشج في سياقه ضمن فلسفته الواقعية لها.

القصيدة الغزلية الأولى ذات الشريحة الواحدة، (٢) من الديوان

تستند رؤية الشاعر للمرأة إلى تعايشه معها ومراقبته لها بل ومحاولته الذوبان فيها كقيمة من قيم الحياة، وعند معاينة النصوص المتعلقة بالمرأة من ديوان أبي ذؤيب ومحاولة إيجاد علة لاستدعائها في مكانها من القصيدة تحديداً تبين أن الشاعر يعدها دليلاً على ما أراده من الموضوع والدليل عبارة عن شيء ما يعوض شيئاً بالنسبة لشخص معين وفق علاقة معينة أو صفة معينة[١]. فالمرأة تعوّضه عن الموضوع الذي يرمي إليه بدالآت وقرائن، وقد عرض أبو ذؤيب إلى عناصر الجمال- عند المرأة- في صور مادية: حيوانية ونباتية دون أن يحلل أحاسيسه الداخلية فبدت البيئة تحمل هواه وعمق لوعته"[٢]. فظهرت في شعره مرتبطةً بالمكان والمطر بصورة أوضح، فيقول:

يا بَيْتَ دَهْمَاءَ الذي أَتَجَنَّبُ ... ذَهَبَ الشَّبابُ وَحُبُّها لا يَذْهَبُ
مالي أَحِنُّ إذا جِمالُكِ قُرِّبَتْ ... وَأَصُدُّ عَنْكِ وأنْتِ مِنِّي أقْرَبُ
للهِ دَرُّكِ هَلْ لَدَيْكِ مَعَوَّلٌ ... لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّكِ مَطْلَبُ
تَدْعُو الحمامَةُ شَجْوَها فَتَهِيجُنِي ... ويرُوحُ عازِبُ شَوْقِيَ المُتَأَوِّبُ
وَأَرى البِلادَ إذا سَكَنْتِ بِغَيْرِها ... جَدْباً وإنْ كانَتْ تُطَلُّ وَتُخْصِبُ
وَيَحُلُّ أَهْلِي بالمَكانِ فَلا أرى ... طَرْفِي لِغَيْرِكِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ
وأصانِعُ الواشِينَ فِيكِ تَجَمُّلاً ... وَهُمُ عَلَيَّ ذَوُو ضَغائِنَ دُوَّبُ
وَتَهِيجُ سارِيَةُ الرِّياحِ مِنَ أرْضِكُمُ ... فَأَرى الجَنابَ لَها يُحَلُّ وَيُجْنَبُ

---

(١) أشكال التناص الشعري، ص ٨٧.

(٢) البناء الفني في شعر الهذليين، ص ١٠٠.

وَأرى العَـــدُوَّ يُحِـــبُكُمْ فَأُحِبُّـــهُ   إن كانَ يُنْسَبُ مِنْــكِ أوْ لا يُنْــسَبُ[1]

تبدأ القصيدة ببيت عام، فيه أداة نداء لـ(بيت دهماء)، لا لـدهماء ذاتهـا، رغم أن المسمى هنا لأنثى إلا أن الإشارة واضحة أن دهماء هي الدنيا والدهم من الظلمة، بدلالة الجملة الفعلية (أتجنب) فالشاعر أتى بلفظة الدهماء ليـوازي بينهـا وبين الدنيا التي يحاول تجنبها، لكنها تشده إليها رغم ذهاب الشباب، لذا يأتي بجملة فعلية أخرى (ذهب الشباب وحبها لا يذهب) فحبها باق لا يذهب. واللافت هنـا أن الجاهلي يذكر الطلل في مقام التسلي بالذكرى أما هنا فإن أبا ذؤيب ذكـر البيـت على سبيل الحسرة للتجنب وعلة استدعاء المرأة هنا تظهر من الدالـة "حبهـا لا يذهب" وذهاب الشباب بحلول الشيب وتجنب البيت مضى مع الشباب في حـين أن الحب ثابت لا يذهب. "فقد كان ظهور الحبيبة في القصيدة ممـا يعتبـر ضـرورة لإقامة توازن بين الوهمي الجذاب وبين المعاش اليومي"[2]

البيت التالي يؤكد ما جاء في البيت الأول مـن المقـصود بـدهماء إذ إن الإنسان يعيش موهوماً بالدنيا فيقارع ويصارع لكن لا يلبث أن يموت، والـسؤال الاستنكاري (مالي أحن؟) وهذا الحنين مشروط بموازاة الشاعر بين الدنيا والمـرأة فإذا ما قربت جمالها يشعر بالحنين، لكن إذا ما أصبحت بين يديه يشعر بالصدود، وهذه الحالة لا تكون مع امرأة يتغزل بها بقدر ما تكون مع امرأة ينفرمنها كحـال الدنيا.

ثم يحاول أن يقيم حواراً بينه وبين الدنيا في مماهاة واضحة للمرأة بقولـه (لله درك) وهذا أسلوب بلاغي لإكبار فعل الفاعل ثم سؤاله الاستنكاري (هل لـديك معول لمكلف؟) فهو يسألها إن كان لديها معتمد للشخص المكلف، لتكون الإجابـة التلقائية أن الدنيا لا يعتمد عليها إن كلفت أحدا بمشاقها. ثم يتبعه سؤال اسـتنكاري آخر (أم هل لودك مطلب؟) وهذا السؤال لا يوجه لامـرأة لأن المـرأة لا تتـودد للطلب بل الطلاب يتوددون لطلبها، فيما يمكن أن يكون الحوار هنا للدنيا ذلـك أن الدنيا خادعة لا يعول عليها من ناحية، وليس لودها من مطلـب.بيـد أن المكـان

[1] الديوان، ص٢٥.
[2] سوسيولوجيا، ص٥٠.

محبب لكنه إذا عمّر برجل وامرأة يكون أحب، حيث يذكر الشوق وهـذا الـشوق متأوب ثم بدالة المكان "**أرى البلاد**" والبلاد متأثرة جدباً وخصباً بـساكنيها يؤكـد واقعية هذه الرؤية ذكر "**الأهل**".

يختتم الشاعر قصيدته بستة أبيات تبدأ جميعها بجمل فعلية؛ "**تدعو الحمامة شجوها فتهيجني**" وهو هنا يأتي بالحمام لأنه مصدر الحنين خاصة حين يشجو، ثم يأتي بجملة فعلية أخرى "**أرى البلاد إذا سكنت بغيرهـا جـدباً وإن كانـت تطـل وتخصب**" وهذه فيها موازاة بين المرأة وبين الدنيا في حالة الخصب فـالمرأة تلـد فتملأ الدنيا بالحياة والذرية، كما الدنيا إن أمطـرت أخـصبت وسـادت الحيـاة.

وفي الجملة الفعلية الثالثة "**ويحل أهلي بالمكان**" لفظة أهل هنا تؤكد الـرابط بين المرأة والمكان حيث زج الشاعر بدالة (**المكان**) ليؤكد رؤيتـه لهـذا الـرابط فبحلول الأهل بالمكان تصبح الحياة قابلة للاستمرار. أما قوله (**فـلا أرى طرفـي لغيرك مرة يتقلب**) فاللفظ ظاهره للمرأة لكن الدلالة للمكان حيث عينه ترنو لوجود حياة أكثر استقراراً فطرفه يتقلب إلى هذا المكان الآمن المستقر، وهو يعتمد الرؤية الاجتماعية في الربط بين المرأة والمكان –فكم من الحروب كـان سـببها امـرأة كحرب البسوس–، فالرؤية قلبية هنا وليست واقعية بدلالة (**يتقلب**).

ثم يقدم رؤية اجتماعية للواشين بالجملة الفعلية الرابعة (**وأصانع الواشـين فيك تجملاً**)، إن سياق نص فيه (وشاة) تقارب التأكيد على آلية التعامل مع الشاعر مع عدوه، فهو كبير السن بدلالة البيت الأول (**ذهب الشباب**) لذلك إن وشـى بـه الواشون لا بد من مصانعتهم وإن كانوا أشداء البغض له وهو شديد الـبغض لهـم (**وهم علي ذوو ضغائن دوّب**) ليقفز هنا عن الواشين بسرعة ويعود للموازاة بـين المرأة والدنيا بالجملة الفعلية السادسة (**وتهيج سارية الرياح من أرضـكن فـأرى الجناب لها يحل ويخصب**)، هنا يبعد الشاعر دالة ا لمكان عن ذهن المتلقي بسياقه كثرة الواشين حين يمنحها حبه ويوجـد لـه (**ذوو ضـغائن دوّب**) ثـم لا يلبـث استدعاءها كدليل على المكان الذي يستبشر بوجود الخصب فيه، وهـذه الـدالات المتوالية تعطي بعداً للسياق السابق من النص ويحل أهلي بالمكان. فمسألة الخصب والأرض رابط بين الحب للمكان والحب للمرأة حيث الاستقرار والأمـن والحيـاة

الهانئة التي حلم وما يزال يحلم بها كل عربي، والمطر عامل يجمع الخصب الناتج من المطر والخصب الناتج من ولادة المرأة والإبقاء على استقرار وديمومة الحياة الهانئة، فـ"في مقابل الحس الفاجع بالزمان وسطوته وفعله المدمر تبرز أهمية المكان فيلجأ الشاعر إلى خلق التوازن في الحياة الإنسانية، فيبدع صور المكان ويحدّ تخومه بأن يوجده بالتسمية فقط إذ إن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق فالأشياء لا توجد إلا حين يستوعبها الإدراك البشري ويتم ذلك حين يتدخل الوعي الإنساني لتسميتها فتدخل في سياق الوعي اللغوي الإنساني"[1]، ثم الجملة الفعلية السادسة وهي الأوضح بين الدالات جميعها على المقصود من (**الدهماء**) و(**التجنب**) والمقصود بالرابط بين الأرض وبين الحب لها وللمرأة سواء. وهي قول الشاعر: (**وأرى العدو يحبكم فأحبه إن كان ينسب منك أو لا ينسب**) فسواء أكانت الأرض للعدو أو أنه سلبها فإن كان يحبها فالشاعر يحبه أما لو كان المقصود امرأة -كما وقع بهذا الخطأ كثيرون- فلماذا يحب العدو الذي يحبها ويأتي بالواشين، لذلك لن تتطابق الدلالات إلا إذا كان المقصود بالحب والمحبة هنا هو (**بيت دهماء**) الذي خاطبه الشاعر في البداية وليس المرأة.

هذه القصيدة للمرأة التي يعبر بها الشاعر بالحياة المعاشة والشمس المشرقة التي إن غابت عن الدنيا أظلم الكون بعدها فوجودها حياة وغيابها موت محتم ووجودها خصب وغيابها جدب.

القصيدة الغزلية الثانية ذات الشريحة الواحدة، (٦) من الديوان

تأثر الشعراء الجاهليون عامة والهذليون خاصة بهذه الظواهر الطبيعية ضمن أزمانها، فكثر في شعرهم ترقّب المطر، ووصف الريح، وانتظار البرق، أما أبو ذؤيب فقد أعطى في تجربته الشعرية مثلاً للدقّة الشعرية في حيثيات الحياة مكاناً وزماناً، وقد تجلّت عبقريته بالربط بين هذه الفترة الزمنية من انتظار حاجات "الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكون تعبيراً جماعياً عن الرغبة في الطهر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي

---

(١) الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، ص١٠٠.

وهي ليست وليدة العلم والإرادة الواعية، إنما وليدة الحدس الجماعي والشعور القومي والخيال البدوي القبلي، فالشعراء كلهم يستطلعون المطر ويأرقون في ترقّبه وينتحبون من أجله"[1] فلا يخفى عامل الربط بين المطر والمرأة؛ فبلقاء كل منهما تستمر الحياة كما تزهر الأرض فيقول أبو ذؤيب:

أَمِنْكِ البَرْقُ أَوْمَضَ ثُمَّ هاجا   فَبِتُّ إخالُهُ دُهْماً خِلاجا
تَكَلَّلَ في الغِمادِ فأَرْضِ لَيْلى   ثَلاثاً ما أُبِينُ لَهُ انْفِراجا
فَما أَضْحى انْقِلاعُ الماءِ حَتَّى   كَأَنَّ نَواحِي الأَرْضِ ساجا[2]

يبدأ الشاعر قصيدته بخطاب لامرأة مجهولة (**أمنك**) ثم ربط بينها وبين البرق الذي أومض ثم هاج، ثم تكلل في منطقة (**الغماد**) ثم أتى باسم مكان لامرأة (**ليلى**) ليربط بين ترقب المطر والمكان بوجود المرأة، تلك الفلسفة التي تكررت لديه، ليأتي بالخير الوافر من خلال تجمعه فمروره بأرض (**ليلى**) حتى كأنه سياج للأرض.

هذا الربط بين المرأة والمكان والمطر في مقطوعة صغيرة، كأنها بيت واحد، رغم عمومية بيتها الأول، فهو وإن بدأ باستفهام (**أمنك؟**) لكنه حوار قصير، وفيه مغزى الربط؛ إذ إن استدعاء المرأة والخصب كالمطر تماماً في أي مكان.

ثالثاً: القصائد ذوات الموضوعات المتفرقة من ذوات الشريحة الواحدة

القصيدة الأولى:قصيدة الفخر، (٣٠) من الديوان

أَبى اللهُ إلاَّ أَنْ يُقَيِّدَكَ بَعْدَما   تَراءَيْتُمُوني مِنْ بَعِيدٍ وَمُوْدِقِ
وَمِنْ بَعْدِما أُنْذِرْتُمْ وَأَضاعَني   لِقابِسِكُمْ ضَوْءُ الشِّهابِ المُحَرِّقِ
فَأَعْشَيْتُهُ مِنْ بَعْدِ ما راثَ عِشْيُهُ   بِسَهْمٍ كَسَيْرِ السَّابِرِيَّةِ لَهْوَقِ
وَقُلْتُ لَهُ أَكْنَتَ آنَسْتَ خالِداً   فَإِنْ كُنْتَ قَدْ آنَسْتَهُ فَتَأَرَّقِ[3]

---

[1] المطر في الشعر الجاهلي، أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م، ص ٣٩.
[2] الديوان، ص٦٢.
[3] الديوان، ص١٨٣

إن أسلوب الشاعر متكرر من حيث استخدامه لأساليب لغوية (أبى الله) وهو هنا يفخر بنفسه لقتله قاتل خالد ابن أخته، ثم أسلوبه التهكمي أن الله أعانه على قتل القاتل علناً لا غيلة. ثم من بعد إنذار وتهديد للقاتل أنه سيقتل، ليشفي الشاعر غليله بقتل من قتل ابن أخته حين ينهي المقطوعة بحوار المقتول، بأن القاتل الذي قتل خالد سيأرق كثيراً فإن كنت استأنست بقتله فتأرق الآن بموتك.

هكذا يكون الشاعر قد أفاد من قدرته اللغوية في إحكام بناء مقطوعته مع قدرته على إيصال فكرة الصراع في الحياة من أجل البقاء.

القصيدة الثانية: قصيدة في وصف مشتار العسل، (٣١) من الديوان

"ساد اشتيار العسل في منطقة السراة بين مكة والطائف التي تسكنها هذيل. وتعليل ذلك أن هذه المنطقة فيها الكثير من الجبال العالية المكسوة بالأشجار والأزهار فتجذب إليها النحل، لما فيها من موارد الماء التي تنبت على حوّافها ألوان من الزهر"[١] واشتهرت قبيلة هذيل بتربية النحل واشتيار العسل، فحين نتلمس ذلك في أشعارهم نجد الكثير من المقطعات التي تصف جاني العسل، فأبو ذؤيب يجعل منه بطلاً حقيقياً حين يصوّر ما يعتريه من المخاطر والصعوبات، يقول أبو ذؤيب:

وَأَشْعَثَ مالُه فَضَلاتُ ثَولٍ ... على أَرْكانِ مَهْلَكَةٍ زَهُوقِ
قَليلٍ لَحْمُهُ إلاَّ بَقايا ... طَفاطِفِ لَحْمٍ مَنْحُوصٍ مَشيقِ
تَأَبَّطَ خافَةً فيها مِسابٌ ... فأَضْحى يَقْتَري مَسَداً بِشيقِ
على فَتْحاءَ تَعْلَمُ حَيْثُ تَنْحُو ... وَما في حَيْثُ تَنْحُو مِنْ طَريقِ
فَيَمَّمَ وَقْبَةً في رأسِ نِيقٍ ... دُوَيْنَ الشَّمْسِ ذاتَ جَنًى أَنيقِ
وكانَتْ وَقْبَةً أَعْيا جَناها ... على ذي النِّيقَةِ اللَّبِقِ الرَّفيقِ
فَجاءَ بِها سُلافاً لَيْسَ فيها ... قَذًى صَهْباءَ تَسْبِقُ كُلَّ ريقِ
فَذاكَ تِلادُهُ ومُسَلْجَماتٌ ... نَظائِرُ كُلُّ خَوَّارٍ بَرُوقِ

---

[١] أشعار هذيل، ج١، ص ٣٢٣.

لَــهُ مِــنْ كَــسبِهِنّ مُعَــذْلَجاتٌ   قَعائِـدُ قَـدْ مُلِـئْنَ مِـنَ الوَشِـيقِ
وَبِكْــرٌ كُلَّمــا مُــسَّتْ أَصــاتَتْ   تَـرَنُّمَ نَغْـمِ ذي الـشَّرَعِ العَتِيـقِ
لَهــا مِــنْ غَيْرِهــا مَعَهــا قَــرينٌ   يَـرُدُّ مِـراحَ عاصِـيَةٍ صَـفُوقٍ[1]

يبدأ الشاعر القصيدة بالحديث بأسلوب قصصي واضح المعالم، إذ يبدأ بالحديث عن شخص ما، ومهنته (اشتيار العسل) حيث هيئته (أشعث) كذلك فهو رقيق الجسم نحيله، **(قليل لحمه إلا بقايا طفاطف لحم منحوص مشيق)** وكسبه من العسل فـ**(ماله فضلات ثول على أركان مهلكة زهوق)** فالمال الذي يكسبه من فضلات النحل التي يجنيها من مكان شاهق متعب **(زهوق)**، يرتدي لبس العمل ويأخذ عدته **(تأبط خافة فيها مساب فاضحى يقتري مسداً بشيق)** فالرجل يحمل جبة من جلد يجعلها تحت إبطه ليتمكن من تسلق الحبل تجاه قمة الجبل حيث العسل، يستخدم قدمه التي لا تخطئ مكانها، من العادة التي اعتادها بالاشتيار، **(على فتحاء تعلم حيث تنحو، وما في حيث تنحو من طريق)** ثم قصد المكان العالي في رأس الجبل فجاء بالعسل كأنه خمر مصفىّ، فهذا هو مكسبه ومعاشه، مع بعض سهام قوية الصوت واللون، **(فذاك تلاده ومسجلمات نظائر كل خوار بروق)** فهو من كسب هذا العمل له إبل ممتلئة اللحم **(له من كسبهن معذلجات قعائد قد ملئن من الوشيق)** وكذلك له قوس بكر لم يستخدمها سواه، قوية الصوت، ذات وتر رنان. هكذا جاءت الخاتمة بوصف المكسب الذي يجنيه الأشعث من تلك المخاطرة في جني العسل وهو السلاح.

لقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة الأسلوب القصصي لإحكام بنيتها مع توكيده على فكرة الصراع في الحياة المتمثل ببطولة المشتار للعسل الذي يضحي بنفسه في سبيل لذة عيشه وما يجنيه من عرق جبينه.

القصيدة الثالثة: موت الحيوان، (١٤) من الديوان

تَــاللهِ يَبْقَــى علــى الأَيَّــامِ مُبْتَقِــلٌ   جَوْنُ الــسَّراةِ رَبــاعٍ سِــنُّهُ غَــرِدُ
فِي عانَةٍ بِجُنُــوبِ الــسِّيِّ مَــشْرَبُها   غَوْرٌ ومَصْدَرُها عَــنْ مائِهــا نُجُــدُ

---
[1] الديوان، ص١٨٤.

يَقْـضِي لُباتَتَــهُ باللّيْــلِ ثُــمَّ إذا ... أَضحى تَـيَمَّمَ حَزْمـاً حَوْلَــهُ جَــرَدُ
فامتَدَّ فيه كما أَرْسى الطّــرافَ بِـدَوْ ... داةِ القَرارَةِ سَــقْبُ البَيْــتِ والوَتِــدُ
مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ تَجْري فَوْقَ مَنْـسِجِهِ ... إذا يُراعُ اقْـشَعَرَّ الكَـشْحُ والعَـضُدُ
يَرْمِــي الغُيُــوبَ بِعَيْنَيْــهِ ومَطْرِفُــهُ ... مُغْضٍ كما كَسَفَ المُــسْتَأْخِذَ الرَّمَـدُ
فافْتَنَّ بَعْـدَ تَمــامِ الظِّــمْءِ ناجِيَــةً ... مِثْــلَ الهِــراوَةِ ثِنْيـاً بِكْرُهــا أَبِــدِ
إذا أَرَنَّ عَلَيْهـــا طــارِداً نَزِقَــتْ ... والفَوْتُ إنْ فاتَ هادِي الصَّدْرِ والكَتَدُ
ولا شَــبُوبٌ مِــنَ الثِّيــرانِ أَفْــرَدَهُ ... عَنْ كَوْرِهِ كَثْــرَةُ الإغْــراءِ والطَّــرَدُ
مِنْ وَحْشِ حَوْضى يُراعِي الـوَحْشَ مُبْـتَقِلاً ... كأنَّــهُ كَوكَــبٌ فـــي الجَـــوِّ مُنْحَـــرِدُ
في رَبْــرَبٍ يَلَــقٍ حُــورٍ مَــدامِعُها ... كــأَنَّهُنَّ بِجَنْبَــيْ حَرْبَــةَ البَــرَدُ
أَمْسى وأَمْسَيْنَ لا يَخْــشَيْنَ بائِجَــةً ... إلاَّ ضَــوارِيَ فــي أَعْناقِهــا القِــدَدُ
وكُنَّ بــالرَّوْضِ لا يُــرْغِمْنَ واحِــدَةً ... مِنْ عَيْشِهِنَّ ولا يَدْرِينَ كَيْــفَ غَــدُ
حَتَّى اسْتَبانَتْ مَــعَ الإصْـباحِ رامِيَهــا ... كأنَّــهُ فــي حَواشِــي ثَوْبِــهِ صُــرَدُ
فَــسَمِعَتْ نَبْــأَةً مِنْــهُ وآسَــدَها ... كــأَنَّهُنَّ لَــدى أَنْــسائِهِ البُــرَدُ
حَتّى إذا أَدْرَكَ الرّامِي وقَــدْ عَرِسَــتْ ... عَنْــهُ الكِــلابُ فأَعْطاهــا الَّــذي يَعِــدُ
غادَرَهــا وَهْــيَ تَكْبُــو تَحْتَ كَلْكَلِهِ ... يَكْسُو النُّحُورَ بوَرْدٍ خَلْفَــه الزَّبَدُ
حَتَّـــى إذا أَمْكَنَتْــه كــانَ حِينَئِــذٍ ... حُرّاً صَبُوراً فَنِعْمَ الـصّابِرُ النَّجُــدُ[1]

يبدأ الشاعر بالحكمة التي تبين نظرته للحياة والموت، ذلك أنه لا يوجد حي إلا وآتيه يوم مهما قارع في الحياة وبلغ الدرجات العليا في البطولة، ثـم يـصف الشاعر المكان الذي يعيش فيه الجون وذكر (السراة) وهي المنطقة الجبلية ممتـدة الأطراف، فهو يعيش حياة هانئة، إذ يقضي حاجته ليلاً في الصيد ويرعـى وقـت الضحى، فيمدد أطرافه، ويرسيها كوتد في البيت، تهب عليه الريح حتى لتقـشعر شواته، لكنه مترقب للغيب بطرفه، فإذا ما لمح سرباً من الأتن قادمة صوّت عليها، تسابقت للإجابة فهو قوي، ويرعى البقل حتى كأنه كوكب منفرد في هـذا الكـون الرحب، وحتى الأتن بيضاء متلألئة من رغد العيش، ودلالة رغد العيش أنهم كمـا

[1] الديوان، ص٨٤.

عبّر عنهم الشاعر (**أمسى وأمسين لا يخشين بائجة**) ودواهي الزمان كثيرة ومع ذلك فهن لا يخشينها من رغد العيش اللاتي يعشنه، فهن (**لا يرغمن واحدة من عيشهن ولا يدرين كيف غد**) حتى فاجأهن الصائد برميه إياهن، (**حتى استبان مع الإصباح راميها**) لكنها استأسدت عليه دفاعاً عن رغد عيشها، فحين اجتمعت كلاب الصائد على الفحل (**أعطاها الذي يعد**) وتركها تعثر بدمائها، (**يكسو النحور بورد خلفه الزبد**) وهو كذلك لم يسلم في هذا الصراع البطولي -على رغد العيش- لم تتركه الكلاب يسلم فقد (**أمكنته**) لكنه إن مات مات (**حراً صبوراً**) لذلك امتدحه الشاعر (**فنعم الصابر النجد**).

وهكذا جاءت نهاية هذه القصيدة متناسبة مع المقدمة إذ إن رغد العيش يحتاج إلى صراع بطولي للإبقاء عليه.

لقد كانت هذه القصيدة ذات بناء لغوي متماسك إذ إن ما بين الحكمة والقصة أسلوبين غرضهما طرح الفكرة التي مؤداها أن الموت لاحق بالحيوان كما هو لاحق بالإنسان وكذلك الصراع من أجل الحياة محور من محاور الموت عند الحيوان كما هو عند الإنسان.

القصيدة الرابعة في العتاب، (١٦) من الديوان

تُرِيدينَ كَيْما تَجْمَعِيني وخالداً — وَهَلْ يُجْمَعُ السَّيْفانِ وَيْحَكِ في غِمْدِ

أَخالِدُ ما راعَيْتَ مِنْ ذِي قَرابَةٍ — فَتَحْفَظَنِي بِالغَيْبِ أَوْ بَعْضَ ما تُبْدِي

دَعاكَ إِلَيْها مُقْلَتاها وَجِيدُها — فَمِلْتَ كما مالَ المُحِبُّ عَلَى عَمْدِ

وكُنْتَ كَرَقْراقِ السَّرابِ إذا جَرى — لِقَوْمٍ وَقَدْ باتَ المَطِيُّ بِهِمْ يَخْدِي

فَأَقْسَمْتُ لا أَنْفَكُّ أَحْذُو قَصِيدةً — تَكُونُ وإِيَّاها بِها مَثَلاً بَعْدِي[1]

يبدأ الشاعر خطابه لامرأة دون أن يبين من هي (**تريدين**) لكن لا يلبث أن يبين من هي دون ذكر لاسمها، وهي من جمعت بينه وبين خالد بن زهير في الحب، يقول: (**كيما تجمعيني وخالداً**) وهذه حقيقة فعلها وما أرادت، لكن يؤكد لها الشاعر أن ما أرادته لم يكن ولن يكون بقوله؛ (**وهل يجمع السيفان ويحك في**

---

[1] الديوان، ص٩٦.

غمد)، ثم يلتفت في خطابه إلى خالد بندائه ثم عتابه **(أخالد ما راعيت من ذي قرابة، فتحفظني بالغيب أو بعض ما تبدي)**. ومع هذا فإن الشاعر يحاول أن يخاطبه بما لفته هو منها، **(دعاك إليها مقلتاها وجيدها)** ثم يشتد خطاب الشاعر لخالد حين يصفه بأنه كان مخادعاً فقد كان في الظاهر رقيقاً سلساً، لكن لا يلبث المتفحص أن يكتشف أنه كالسراب، **(وكنت كرقراق السراب إذا جرى لقوم وقد بات المطي بهم يخدي)**.

تأتي نهاية القصيدة بقسم الشاعر أنه لن ينسى ما فعله قريبه ولا محبوبته لذلك سينظم فيهما قصيدة يخاطبه فيها **(تكون وإياها بها مثلاً بعدي)** وهذا المثل لمن يخدع قريبه.

القصيدة الخامسة في الاعتذار، (٢٣) من الديوان

أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَنَظَّرَ خالِدٌ ... عِيادِي على الهِجْرانِ أَمْ هُوَ يائِسُ
فَلَوْ أَنَّنِي كُنْتُ السَّلِيمَ لَعُدْتَنِي ... سَرِيعاً ولَمْ تَحْبِسْكَ عَنِّي الكَوادِسُ
وَقَدْ أَكْثَرَ الواشُونَ بَيْنِي وبَيْنَهُ ... كَما لَمْ يغِبْ عَنْ غَيِّ ذُبْيانَ داحِسُ
فإِنِّي على ما كُنْتَ تَعْلَمُ بَيْنَنا ... وَلِيدَيْنِ حَتَّى أَنْتَ أَشْمَطُ عانِسُ
لِشانِئِهِ طُولُ الضَّراعَةِ مِنْهُمُ ... وَداءٌ قَدَ أَعْيا بالأَطِبَّةِ ناجِسُ[1]

يبدأ الشاعر المقطوعة بالتحسّر **(ألا ليت شعري)** ثم يذكر اسم المتحسّر عليه مع الموقف وهو **(خالد)** فهو بعد أن نال منه ما نال من العتاب في تلك المرأة، التي حاولت أن تجمع في علاقتهما معاً، تراجعت متانة العلاقة بينهما، فقد مرض خالد ولم يعده الشاعر فقال: **(هل تنظّر خالد عيادي على الهجران أم هو يائس)**، وكأن الشاعر يحاول أن يصلح ما فسد بينهما، لذلك بالالتفات في الخطاب يتبيّن مدى متانة العلاقة التي جمعت بينهما من قبل، وهي أن خالداً ليس بالشخص السيء لذلك يخبر عنه بقوله: **(ولو أنني كنت السليم لعدتني سريعاً ولم تحبسك عني الكوادس)** ويحاول الشاعر أن يعتذر منه ويوضح أن الذي حصل بينهما لم يكن إلا من كثرة الواشين بينهما، **(كما لم يغب عن غيّ ذبيان داحس)** ثم يحاول

[1] الديوان، ص١٣٢.

أن يستثير الذكرى الجميلة بينهما منذ كانا طفلين، بقوله: **(فإني على ما كنت تعلم بيننا وليدين حتى أنت أشمط عانس)** وكأنه يداعبه بالوصف الذي يشعره بكبره **(أشمط عانس)** لذلك يدعو متضرّعاً إلى الله بالقطيعة لمن وشى بينهما كذلك يدعو عليهم بالداء الذي يعجز الأطبة **(لشانئه طول الضراعة منهم وداء قد اعيا بالأطبة ناجس)**.

هكذا كانت نهاية القصائد والمقطوعات من ذوات الشريحة الواحد على الرغم من قصر بعضها إلا أنها كانت تعطي الفكرة المراد طرحها ببساطة المبدع والتي لم تخرج في بنيتها عن كونها حديث عن المرأة والتي قصد بها الحياة، أو عن البطولة التي هي صراع إما على الحياة أو على الموت، وأخيراً عن الموت.

هكذا كانت قصائد أبي ذؤيب على اختلاف موضوعاتها في القصيدة ذات الشريحة الواحدة، منسجمة الوحدة، ترتبط مقدمتها بالعرض بالخاتمة بوشاح من الحكمة والأناة التي صبغت لون الأبيات جميعها بلون الوحدة الموضوعية، فحين يكون موضوع القصيدة رثاء، كان الحزن لوازم الموضوع يسانده البكاء والتحسر والتوجّع، إضافة إلى تعداد لمناقب الكثير ممن رثاهم، ووصفهم بالأبطال سواء بالحرب أم في ساحة الحياة كجناة العسل والعدائين. كذلك عمل على إشراك الكون كل الكون بمصيبة الموت. أما إذا كان الموضوع عن المرأة –على قلة وروده في القصيدة ذات الشريحة الواحدة– فقد كان المكان والمطر يحتلان مكاناً واسعاً فيهما ذلك لأن استقرار الرجل بالمرأة واستقرار الحياة بالمطر.

الفصل الثاني

القصيدة متعددة الشرائح

إن بناء القصيدة الشعرية يعبر عن مدى عمق الشاعر ومدى قدرته على برمجة الموضوعات التي يطرحها ضمن تجربته الحياتية فلم تخرج رؤية أبي ذؤيب في بناء قصيدته ذات الشريحة الواحدة عن نظرته للوجود بمحاوره الثلاث حياة فصراع فموت.

وقد حاولت الدارسة تحديد هذه القدرة لدى الشاعر عن طريق رؤيته التي بثها في خلايا قصائده، وما كوّنتها القصيدة الواحدة من شرائح.

أولاً: القصيدة ذات الشريحتين

وهي كالآتي:

ق١١: امرأة +المرقبة

ق١٢: امرأة + خمر

ق١٩: طلل + مديح

ق٢٨: المرأة + القتال

ق٣٥: امرأة + فخر ذات

ق٣٧: طلل + رثاء

فواتح القصائد ذوات الشريحتين

ق١١: أَصبَحَ مِنْ أُمِّ عَمْرِو بَطْنُ مَرٍّ فَأَك	ـناف الرَّجِيعِ فَذُو سِدْرٍ فَأَمْلاحُ
ق١٢: جمالَك أيُّها القلبُ القريحُ	ستلقى من تحت فتستريح
ق١٩: أمن آل ليلى بالضجوع وأهلنا	بنعف اللوى أو بالصفية عيسر
ق٢٨: تُؤَمِّلُ أَنْ تُلاقِيَ أُمَّ وَهْبٍ	بِمَخْلَفَةٍ إِذا اجْتَمَعَتْ ثَقِيفُ
ق٣٥: وسائلة ما كان حذوة بعلها	غداة إذن من شاء قردو كاهل
ق٣٧: عرفت الديار كرقم الدواة	يزبرها الكاتب الحميري

خصائص افتتاحية القصائد ذوات الشريحتين

تمتاز هذه الفواتح بتنوع أساليب اللغة ما بين استفهام وتصبّر وخطاب الغائب وأفعال المضارعة، كما أن فيها ذكر للمرأة، وتصبير القلب على غياب المحب والافتتاحية بالطلل، ثم تنوع الأسماء الدالة على النساء والتي ترمي إلى دلالات مختلفة كأم وهب وليلى ومجهولة (كسائلة).

خصائص العرض في القصيدة ذات الشريحتين

يمتاز العرض في القصائد ذات الشريحتين باستخدام الحوار كما في ق١٢، وكثرة الاطناب في القصائد، والاستفاضة بالوصف، وحسن التخلص باستخدام الساليب اللغوية المختلفة، إذ ينتقل في الموضوعات عن طريق التشبيهات، والوصف كما في ق١٢، ق١٩، ق٣٥، ق٣٧، **(وما إن فضلة من أذرعات...)، (فراق كقيص السن فالصبر إنه لكل أناس عثرة...)، (برقم الدواة كما زخرفت بمشيتها...) ، (كعين الديك أحصنها الصروح...)**.، واستخدام القصة كما في ق٢٨، و ق٣٥.

خصائص الخاتمة في القصيدة ذات الشريحتين

تمتاز الخاتمة في القصيدة ذات الشريحتين بالعودة إلى المرأة إذا كان الحديث عنها أو فيه إشارة إليها مثل ق١٢.والانتهاء بالمديح ق١٩، ق٣٧. أو بإعلان البطولة وفيها حكمة ق٢٨.ثم بالفخر الجماعي ق٣٥.

بناءً على هذه الخصائص المستخرجة من دراسة النصوص عامة قامت الدراسة بتحليل النصوص إذ "يعتمد تفكيك النص إلى الوحدات المكوّنة له على الإدراك السليم لبنيته العليا مما يعد شرطاً ضرورياً لتحليل علاقاته وضبط خوّاصه"[1] لذلك سيكون تحليل القصائد من ذات الشريحتين، ثم إيجاد روابط بينهما للتأكيد على وحدة الشاعر الشعورية ضمن تجربته الحياتية.

---

[1] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، ع١٦٤، ١٩٩٢م، ص٢٥٣.

دراسة بنية القصيدة ذات الشريحتين

إن أهمية تحليل القصائد نابعة من أهمية التعرف على البنية والتي هي؛ "مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء على بعضها وترتبط كلها بالنص لتشكل وحدة عضوية"[1] ووظيفة الدراسة الكشف عن هذه الوحدة العضوية.

القصيدة الأولى، من القصائد ذوات الشريحتين، (١١) من الديوان

يجسّد بُعد المكان في ذهن الشاعر؛ الحالة المتوارثة في المجتمع الجاهلي وهي الرحلة إذ يقول:

أصبَحَ مِنْ أمِّ عَمْرٍو بَطْنُ مَرٍّ فَأكْـ	ـنافُ الرَّجِيعِ فَذُو سِدْرٍ فَأمْلاحُ
وَحْشاً سِوى أنَّ فُرّادَ السِّباعِ بِها	كأنَّها مِنْ تَبَغِّي النَّاسِ أطْلاحُ
يا هَلْ أريكَ حُمُولَ الحَيِّ غادِيَةً	كالنَّخْلِ زَيَّنَها يَنْعٌ وإفْصاحُ
هَبَطْنَ بَطْنَ رُهاطٍ واعْتَصَبْنَ كما	يَسْقي الجُذُوعَ خِلالَ الدُّورِ نَضَّاحُ
ثُمَّ شَرِبْنَ بِنَبِيطٍ والجِمالُ كَأ	نَّ لرَّشْحَ مِنْهُنَّ بالأباطِ أمْساحُ
ثُمَّ انْتَهى بَصَرِي عَنْهُمْ وَقَدْ بَلَغُوا	بَطْنَ المَخِيمِ فقالُوا الجَوّ أوْ راحُوا
إنْ لا تَكُنْ ظُعُناً تُبْنَى هَوادِجُها	فَإنَّهُنَّ حِسانُ الزِّيِّ أجْلاحُ
فِيهِنَّ أمُّ الصَّبِيَّيْنِ الَّتي تَبَلَتْ	قَلْبِي فَلَيْس لَها ما عِشْتُ إنْجاحُ
كأنْها كاعِبٌ حَسْناءُ زَخْرَفَها	حَلْيٌ وأتْرَفَها طُعْمٌ وإصْلاح
أمِنْكِ بَرْقٌ أبِيتُ اللَّيْلَ أرْقُبُهُ	كأنَّهُ في عِراضِ الشَّأمِ مِصْباحُ
يَجُشُّ رَعْداً كَهَدْرِ الفَحْلِ تَتْبَعُهُ	أُدْمٌ تَعَطَّفُ حَوْلَ الفَحْلِ ضَحْضاحُ
فَهُنَّ صُعْرٌ إلى هَدْرِ الفَنِيقِ ولَمْ	يَجْفُرْ ولَمْ يُسْلِهِ عَنْهُنَّ إلْقاحُ
فَمَرَّ بِالطَّيْرِ مِنْهُ فاحِمٌ كَدِرٌ	فِيهِ الظِّباءُ وَفِيهِ العُصْمُ أجْناحُ
لَوْلا تَنَكُّبُهُنَّ الوَعْثَ دَمَّرَها	كما تَنَكَّبَ غَرْبَ البِئْرِ مَتَّاحُ
هذا ومَرْقَبَةٍ عَيْطاءَ قُلَّتُها	شَمَّاءُ ضاحِيَةٌ لِلشَّمْسِ قِرْواحُ
قَدْ ظِلْتُ فيها مَعِي شُعْثٌ كأنَّهُمُ	إذا يُشَبُّ سَعِيرُ الحَرْبِ أرْماحُ

[1] مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٠م، ص١٩.

لا يَستَظِلُّ أخُوها وَهْوَ مُعْتَجِرٌ   لِرَيْدِها مِن سَمُومِ الصَّيْفِ مُلْتاحُ[1]

تبدأ **الشريحة الأولى** بذكر أم عمرو وحشدٍ من الأماكن معها ليؤكد وحشة المكان ببعدها عنه، ثم لا يلبث أن يذكر ظعنها وسفرها بإيجاد من يخاطبه –من خارج النص– بأداة نداء البعيد **(يا هل أريك حمول الحي غادية)**، ثم يتدرج بذكر الرحلة **(هبطن بطن رهاط)** و**(ثم شربن)** حتى يذكر ابتعادهن **(ثم انتهى بصري عنهم وقد بلغوا بطن المخيم فقالوا الجو أو راحوا)** إذ لم يعد يتبينهن، ثم حاول اجترار الذكرى بآلية تشعر السامع أنه لا يزال يراهن إذ يذكر صفة هوادجهن **(فإنهن حسان الزي أجلاح)**، لكن بنائية الشاعر في هذا النص، تتجلى بذكره لامرأة من الركب صفتها أنها **(أم الصبيين)** **ومع** ذلك فهو أحبها **(تبلت قلبي فليس لها ما عشت إنجاح)** ثم يذكر البرق ويستطرد فيه عن طريق توجيه خطابه لامرأة، **(أمنك برق أبيت الليل أرقبه كأنه في عراض الشأم مصباح)** ثم يذكر البرق ملازماً للرعد **(يجش رعداً)** ثم يشبه البرق بصوت الفحل إذ تتبعه أدم **(فهن صعر إلى هدر الفنيق ولم يسله عنهن إلقاح)**، ثم يحاول إقامة مقارنة بين المرأة والرجل، الفحل والأتن، ثم المرأة والمطر، والرجل والرعد، ليصل إلى نتيجة مقتضاها أن المرأة ترحل كما يرحل الغيم، وكلاهما يحل بوجوده الخير. ثم يؤكد أن البرق يتبعه الرعد والفحل تتبعه الأتن.

الشريحة الثانية، هي ذكر المرقبة؛ وقد ذكرت كثيراً عند الهذليين، فهي عالية شماء وصاحبها رجل بطل **(لا يستظل أخوها وهو معتجر لريدها من سموم الصيف ملتاح)**، قمة البطولة منه فهو حارس حدود الوطن فلا بأس من التياح وجهه.

قمّة التواصل بالربط بين الفحل وبين صاحب المرقبة فكلاهما همه الحفاظ على الأنثى وفي هذا إشارة إلى جزء من بنائية القصيدة ذات المغزى ضمن التجربة الحياتية، فقد شكلت القصيدة بناء شريحتين أساسهما الحياة الأولى تمثلت بذكر المرأة والأخرى بالحفاظ على المرأة عن طريق رصد العدو بـ(المرقبة)، وهاتان الشريحتان عملتا على تماسك القصيدة ودعم مراد الشاعر.

---

[1] الديوان، ص٧٦.

القصيدة الثانية من القصائد ذوات الشريحتين، (١٢) من الديوان

جَمالَــكَ أيُهــا القَلْــبُ القَــريحُ سَــتلقى مَــنْ تحِــبُ فتَــستَريحُ
نَهَيْتُــكَ عَــنْ طِلابِــكَ أمَّ عَمْــرٍو بعاقِبَــةٍ وأنْــتَ إذ صَــحيحُ
فَقُلْــتُ تَجَنّــبَنْ سُــخْطَ ابْــنِ عَــمٍّ ومَطْلَــبَ شُــلَّةٍ ونَــوًى طَــرُوحُ
ومــا إنْ فَــضلَةٌ مِــنْ أذْرِعــاتٍ كَعَــيْنِ الــدِّيكِ أحْــصَنَها الصُرُوحُ
مُــصَفَّقةٌ مُــصَفّاةٌ عُقــارٌ شــآمِيَةٌ إذا جُلِيَــتْ مَــرُوحُ
إذا فُــضَّتْ خَواتِمُهــا وفُكَّــتْ يُقــالُ لَهــا دَمُ الــوَدَجِ الــذَّبيحُ
ولا مُتَحَيِّــرٌ باتَــتْ عَلَيْــهِ بِبَلْقَعَــةٍ يَمانِيَــةٌ نَفُــوحُ
خِــلافَ مَــصابِ بارِقَــةٍ هَطُــولٍ مُخــالِطَ مائِهــا خَــصَرٌ ورِيــحُ
بِأطْيَــبَ مِــنْ مُقَبَّلِهــا إذا مــا دَنَــا العَيُّــوقُ واكْتَــتَمَ النُبُــوحُ[1]

هذه القصيدة ذات شريحتين متجانستين؛ **الشريحة الأولـى؛** فيهـا خطـاب واضح للقلب وشكواه من الحب الذي إن لم يكن في مكانه فهو حـب متعـب وذو عاقبة وخيمة. لكن يعقد الشاعر حواراً مع قلبه ليؤكد أن حبه في المكان الخطـأ بدلالة قوله؛ **(تجنبن سخط ابن عم)**. "فإن الحب يمثل خطراً طالما أنه يتعـارض مع الموت من حيث أنه نهاية بطولية، فلم يعد الموت سوى "السر العفيف للحب"[2]

أما **الشريحة الثانية** فهي حديث عن المرأة بالتشبيه الدائري، بدأها الشاعر بـ**(وما إن فضلة مصفاة عقار شآمية)** وانتهى بـ**(أطيب مـن مقبلهـا)**. لكنـه يستطرد في صفات الخمرة التي يشبّه فم المحبوبة بها فهي **(مصفّقة مصفّاة عقار كماء النيء شآمية)** وهي لم تفض خواتمها بعد فإذا ما فضّت خواتمها **(يقال لهـا دم الودج الذبيح)** ليس هذا فحسب بل إن التشبيه امتد ليأخذ صفة الصفاء من الماء **(ولا متخير باتت عليه ببلقعة يمانية تفوح)** فالماء متغير تمر به ريح يمانية وهي جنوبية جاءت هذه الريح بعد برق أهطل مطراً مخالطاً للريح، لذلك فهـي بـاردة لذيذة. لقد جاءت الشريحة الأولى قصيرة نسبياً إلى جانب الشريحة الثانية لكن لـم

---

[1] الديوان، ص٨٠.
[2] سوسيولوجيا ، ص٧١.

تبتعد كثيراً عن المضمون إذ القلب ولوعته من لوازم الحب والعشق الذي يؤدي للغزل الجامح مهما كان حقيقياً فإن الخيال حاضر له.

وعلى هذا فإن الحب والقلب ولوازمهما جزء من الحياة بملذاتها المتمثلة بالمرأة والخمر، وهذه بنائية متماسكة مع أنها تتكون من شريحتين.

القصيدة الثالثة من القصائد ذوات الشريحتين، (١٩) من الديوان

تبدأ القصيدة بذكر الظعائن ومع أن "فكرة الظعائن -ذلك الأمل الذي أفل- لا يتصوّر في ذهن الشاعر بمعزل عن القتال"[١]، إلا أنه يذكر مع المرأة:

أمِنْ آلِ لَيْلَى بالضَّجُوعِ وأهْلُنا ... بنَعْفِ اللِّوى أو بالصَّفَيَّةِ عِيرُ
رَفَعْتُ لَها طَرْفِي وَقَدْ حالَ دُونَها ... رِجالٌ وخَيْلٌ ما تَزالُ تُغِيرُ
فإنَّكَ حَقّاً أيَّ نَظْرَةِ عاشِقٍ ... نَظَرْتَ وقُدْسٌ دُنَها وَوَقِيرُ
دِيارُ التي قالَتْ غَداةَ لَقِيتُها ... صَبَوْتَ أبا ذِئْبٍ وأنْتَ كَبِيرُ
تَغَيَّرْتَ بَعْدي أمْ أصابَكَ حادِثٌ ... مِنَ الدَّهْرِ أمْ مَرَّتْ عَلَيْكَ مُرُورُ
فَقُلْتُ لَها فَقْدُ الأحِبَّةِ إنَّني ... حَرِيٌّ بِأرْزاءِ الكِرامِ جَدِيرُ
فِراقٌ كَقَيْصِ السِّنِّ فالصَّبْرَ إنَّهُ ... لِكُلِّ أُناسٍ عَثْرَةٌ وَجُبُورُ
فأصْبَحْتُ أمْشِي في دِيارٍ كأنَّها ... خِلافَ دِيارِ الكاهِلِيَّةِ عُورُ
أُنادِي إذا أُوفِي مِنَ الأرْضِ مَرْبَأً ... لأنِّي سَمِيعٌ لَوْ أُجابُ بَصِيرُ
كأنِّي خِلافَ الصَّارِخِ الأَلْفَ واحِدٌ ... بأجْرَعَ لَمْ يَغْضَبْ لَدَيْهِ نَصِيرُ
إذا كانَ عامٌ مانِعَ القَطْرِ رِيحُهُ ... صَباً وشَمالٌ قَرَّةٌ ودَبُورُ
وصُرَّادُ غَيْمٍ لا يَزالُ كأنَّهُ ... مُلاءٌ بأشْرافِ الجِبالِ مَكُورُ
طَخافٌ يُبارِي الرِّيحَ لا ماءَ تَحْتَهُ ... لَهُ سَنَنٌ يَغْشَى البِلادَ طَحُورُ
فإنَّ بَنِي لِحْيانَ إمَّا ذَكَرْتَهمْ ... نَثاهُمْ إذا أخْنَى اللِّئامُ ظَهِيرُ[٢]

يتبين في هذه القصيدة شريحتان واضحتا المعالم، هما؛ **شريحة الطلل** وهو لازمة يذكر عادة مع المرأة، و**شريحة المديح** لبني لحيان.

---

(١) الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، ص٢٢٧.
(٢) الديوان، ص١٠٥.

تتجلى مقدمة الشاعر بذكر المكان لآل ليلى التي هي بـ**(الضجوع)**، وأهل الشاعر الذين بـ**(نعف اللوى)**، أما ما حال بينهما فحروب، بدلالة **(وحال بينهما رجال وخيل لا تزال تغير)**، "فالطلل يعد توظيفاً لواقع التجربة التي يحياها هذا الشاعر أو ذاك فتكون اختلافات تفاصيل الصور تبعاً لاختلاف التجارب التي تؤدي إلى صياغتها وبعث رموزها"[1] ؛ أما علة استدعاء المرأة في هذه اللحظة **(فقد الأحبة)** وقد عقد تشبيهاً بين فراق أبنائه وانشقاق السن بعد كسره وما يصاحبهما من ألم شديد **(فراق كقيص السن)**، ثم جاء بنسبة المرأة للديار **(ديار التي قالت)** وهنا بداية الحوار؛ إذ لازمة استحضار المرأة هو المكان، الذي انتقل للحديث عنه ضمن الشريحة الثانية؛ **(أصبحت أمشي في ديار كأنها خلاف ديار الكاهلية عور)**، فالشاعر يربط بين محبة قومه والمرأة ويربط بين حب المرأة وحب المكان، وبين حب المكان وحب المطر، ثم يعود للالتفات لبني لحيان الذين هم من هذيل، فيذكرهم على أنهم لو منع المطر فهم قومَ ذو عطاء وافر وواضح **(فإن بني لحيان إما ذكرتهم، نثاهم إذا أخنى اللئام ظهير)**.

يجسد السياق السابق عدة قضايا:

- المرأة والمكان الذي يحول بينها وبين الشاعر بسبب الحروب.
- آلية الحوار التي استقدمها لاجترار الذكريات الماضية.
- علة استدعاء المرأة وهي فراق الأحبة.
- مدح لبني لحيان.

بدءً ذكر الشاعر **(آل ليلى وأهلنا)** فالقبيلتان على خلاف حال بينهما الحروب بدلالة **(رجال وخيل لا تزال تغير)**. "وقد عرف عن هذيل أنها قبيلة الغزاة والشذاذ، فقد قرّ قرارها أن ترسم سياستها الخارجية على أساس من القوة، ولم يكن يعنيها علاقتها بغيرها أن تكون علاقة حرب وقتال، فكثر أعداؤها"[2]. لذلك يرثي

---

[1] الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، ص١١١.

[2] شعر الهذليين، ص ٢٧، ص ٢٩.

الشاعر هذا الحال ببنية القصيدة التي توازي بين الخصب والمرأة، ويلفت النظر للحروب التي تهدد الحياة الهانئة كما يهدد الجدب الاستقرار فيها.

تكوّنت هذه القصيدة من شريحتين الأولى تحدثت عن اندثار الديار لكنها باقية بوجود أثرها وهو الطلل، والشريحة الثانية تحدثت عن موت بني لحيان الذين قضوا وبقي ذكرهم بالمديح وعليه فإن للشريحتين المكوّنتا للقصيدة ذات بناء متماسك.

القصيدة الرابعة من القصائد ذوات الشريحتين، (٢٨) من الديوان

يذكر الشاعر في هذه القصيدة الناحية الاقتصادية بذكر سوق عكاظ إذ "إن حياة العرب المليئة بالحركة والسعي تدعو لإعمال الفكر والجسد بما يجعل الإحساس بالوقت حصيلة طبيعية لمفردات اهتمامهم، وأزمنة العرب وأمكنتهم وأعمالهم موزعة بين الحلال والحرام، فلا بد من رصد الوقت لمعرفة الحلال من الحرام، أما أسواق العرب فهي خاضعة لمواعيد محددة فمن خلال افتتاح السوق يمكن معرفة اليوم والشهر فسوق عكاظ يُفتتح في منتصف ذي القعدة"[1] وتجربة أبي ذؤيب الشعرية الثرّاء أبت إلا أن تمازج في مفهومها الخالص بين المرأة والزمان في سياقه النصي الذي يؤكّد وضوح ذلك الرابط بينهما، فنراه بآلية عبقرية يحاول اكتناه الغموض والتخفي في هذا النص الذي يذكر فيه لقاءه بامرأة إذ يقول:

نُؤَمِّلُ أنْ تُلاقِيَ أمَّ وَهْبٍ بِمَخْلَفَةٍ إذا اجْتَمَعَتْ ثَقِيفُ
إذا بُنِيَ القِبابُ على عُكاظٍ وقامَ البَيْعُ واجْتَمَعَ الأُلُوفُ
تَواعَدْنا الرُّبَيْقَ لِنَنْزِلَنْهُ ولَمْ تَشْعُرْ إذَنْ أنِّي خَلِيفُ
فَسَوْفَ تَقُولُ إذْ هِيَ لَمْ تَجِدْني أخانَ العَهْدَ أمْ أثِمَ الحَلِيفُ
فَما إنْ وَجْدُ مُعْوِلَةٍ رَقُوبٍ بِواحِدِها إذا يَغْزُو تُضِيفُ
تُنَفِّضُ مَهْدَهُ وتَذُودُ عَنْهُ وَما تُغْنِي التَّمائِمُ والعُكُوفُ

---

[1] الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، ص ٧٦ – ص ٧٧.

تَقُولُ لَهُ كَفَيْتُكَ كُلَّ شَيءٍ   أَهَمَّكَ ما تَخَطَّتْنِي الحُتُوفُ
أُتِيحَ لَهُ مِنَ الفِتْيانِ خِرْقٌ   أَخُو ثِقَةٍ وخِرِّيقٌ خَشُوفُ
فَبَيْنَا يَمْشِيانِ جَرَتْ عُقَابٌ   مِنَ العِقْبانِ خائِتَةٌ دَفُوفُ
فَقالَ لَهُ وَقَدْ أَوحَتْ إِلَيْهِ   أَلا للهِ أُمُّكَ ما تَعِيفُ
فَقالَ لَهُ أَرى طَيْراً ثِقالاً   تُخَبِّرُ بالغُنَيمَةِ أَوْ تُخِيفُ
بِوادٍ لا أَنِيسَ بِهِ يَبابٍ   وأَمْسِلَةٍ مَدافِعُها خَلِيفُ
فَأَلْفَى القَوْمَ قَدْ شَرِبُوا فَضَمُّوا   أَمامَ القَوْمِ مَنْطِقُهُمْ نَسِيفُ
فَلَمْ يَرَ غَيْرَ عادِيَةٍ لِزاماً   كَما يَتَفَجَّرُ الحَوْضُ اللَّقِيفُ
فَراغَ وزَوَّدُوهُ ذاتَ فَرْغٍ   لَها نَفَذٌ كَما قُدَّ النَّصِيفُ
وغادَرَ في رَئِيسِ القَوْمِ أُخْرى   مُشَلْشِلَةً كَما نَفَذَ الخَسِيفُ
فَلَمَّا خَرَّ عِنْدَ القَوْمِ طافُوا   بِهِ وأَبانَهُ مِنْهُمْ عَرِيفُ
فَقالَ أَما خَشِيتَ ولِلْمَنايا   مَصارِعُ أَنْ تُخَرِّقَكَ السُّيُوفُ
وقالَ لَقَدْ خَشِيتُ وأَنْبَأَتْنِي   بِهِ العِقْبانُ لَوْ أَنِّي أَعِيفُ
فَقالَ بِعَهْدِهِ فِي القَوْمِ إِنِّي   شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يُشْفَى اللَّهِيفُ(1)

تتكون القصيدة من شريحتين متنوعتي الأسلوب فالأولى جاء بها الشاعر بجملة فعلية **(تؤمل أن تلاقي أم عمرو)**، والثانية ابتدأت بجملة اسمية **(فما إن وجد معولة رقوب بواحدها إذا يغزو تضيف)**، "وما أكثر ما ينتقلون من وصف اللذة والبهجة إلى وصف الموت والفناء، وما أكثر ما يمزجون في الأبيات القليلة المتتالية بين البهجة والتشاؤم والفرحة والحزن"(2)، فالشاعر يأمل بالحياة الهانئة مع المرأة، فقد ذكر زمن التجارة **(إذا بني القباب على عكاظ)** لكن هذه الحياة ستصنعها المرأة نفسها، حين تقدم وحيدها قرباناً لنار الحرب.

لذلك يطيل بذكر بطولة الابن الوحيد للمرأة إذ يذكرها على شكل قصة، فيها عنصر التشويق والحوار الذي أجراه الشاعر بين الفتى ورفيق له، لتتطور القصة بإحاطة الفتى بعدد من الأقوياء. ومع ذلك يتمكن من رئيسهم بضربة كادت

(1) الديوان، ص١٧٦.
(2) ملامح وحدة القصيدة العربية، ص١٤٤.

أن تودي به، ولتنتهي القصة بشعور الفتى بالعزة حتى وإن مات فهو بطل قــوي بذل كل طاقته ليصل للعلا، فهو إن مات بهذه الشجاعة وهذا الإقــدام فقــد بلــغ المعالي **(فإني شفيت النفس لو يشفي اللهيف)**. يبدو أن أبا ذؤيــب عنــي هنــا بسياق الناحية الاقتصادية للمجتمع تجسيداً لأمور ثلاثة:

الأول: المرأة منظومة حياة.

الثاني: سياق آلية جديدة من آلياته ببيان الناحية الاقتصادية بأمنيات الشاعر الناظر بترقب لحال المجتمع بكافة المناحي.

الثالث: إحساس الشاعر بالزمان والمكان وتجسيدهما في ذكره للمــرأة إذ إنه باستدعائها مع ذكر الأمل "تؤمل أن تلاقي أم وهب" في مكان هــام "إذا بنــي القباب على عكاظ، وقام البيع واجتمع الألوف". فبنية القصيدة تعطي بعداً واضحاً لاستحضار المرأة في هذا الوقت الهام من زمن التجارة، ذلك أن الحركة الدائبــة مع التقاء الرجل بالمرأة، تعطي بعداً واضحاً لحركة الحياة.

إن بناء هذه القصيدة بشريحتين ظاهرهما الخلاف إشارة لقدرة الــشاعر البنائية للقصيدة إذ إن ما بين الحياة بملذاتها ومنغصاتها والموت بقهــره وتحديــه مؤشر واضح لرؤية الشاعر المتبناه من خلال بنائه لهذه القصيدة.

القصيدة الخامسة من القصائد ذوات الشريحتين، (٣٥) من الديوان

وســائِلَةٍ مــا كــانَ حِــذْوَةُ بَعْلِهــا	غَداتَئِــذٍ مِــنْ شــاءِ قِــرْدٍ وكاهِــلِ
رَدَدْنا إلى مَــوْلَى بَنِيهــا فأَصْــبَحَتْ	يُعَدُّ بهــا وَسْــطَ النِّــساءِ الأَرامِــلِ
تَوَقَّى بِــأَطْرافِ القِــرانِ وَطَرْفُهــا	كَطَرْفِ الحُبارى أَخْطَأَتْهــا الأَجــادِلُ
وأَشْــعَثَ بُوشِــيٍّ شَــفَيْنا أُحاحَــهُ	غَداتَئِـــذٍ ذي جَــرْدَةٍ مُتَماحِــلِ
أَهَـــمَّ بَنِيــهِ صَــيْفُهُمْ وشِــتاؤُهُمْ	فَقالوا تَعَدَّ واغْــزُ وَسْــطَ الأَراجِــلِ
تَـــأَبَّطَ نَعْلَيْــهِ وَشِـــقَّ فَرِيــرِهِ	وقـالَ أَلَـيْسَ النَّــاسُ دُونَ حَفائِــلِ
دَلَفْتُ لَــهُ تَحْــتَ الــوَغى بِمُرِشَّــةٍ	مُسَحْـسَحَةٍ تَعْلُــو ظُهُــورَ الأَنامِــلِ

كأنَّ ارتِجازَ الجِعْثميّاتِ وَسْطَهُمْ نَوائحُ يَشْفَعْنَ البُكى بالأزامِلِ
غَداةَ المُليحِ حَيْثُ نَحْنُ كأنَّنا غَواشي مُضِرٍّ تَحْتَ ريحٍ وَوابِلِ
ضَرَبْناهُمُ حتَّى إذا ارْبَثَّ أَمْرُهُمْ وعادَ الرَّصيعُ نُهْيَةً لِلْحَمائِلِ
عَلَوْناهُمُ بالمَشْرَفيِّ وَعُرِّيَتْ نِصالُ السُّيوفِ تَعْتَلي بالأماثِلِ[1]

هذه القصيدة تبدأ **بشريحتها الأولى، المرأة** وهي بحالة التساؤل **(وسائلة)**، وتساؤلها عن زوجها الذي مات عنها فأصبحت من الأرامل **(بعد بها وسط النساء الأرامل)** ليرد بنوها إلى عمومتهم، وهذه حالة اجتماعية سلبية من عادات الجاهلية يطرقها أبو ذؤيب ليؤكد نظرته للمرأة التي يعبر على لسانها بآلية حزينة **(توقّى بأطراف القران وطرفها كطرف الحبارى أخطأتها الأجادل)**، فهي تراقب أبناءها عن بعد مثل الحبارى تاهت عن صيدها الصقور.

ثم ينتقل الشاعر **للشريحة الثانية**، فيذكر قصته مع الرجل الجبان الذي قتله فيأتي بالشريحة الثانية متواسقة مع الشريحة الأولى على الرغم من أن القارئ قد لا يلمس هذا التواسق للوهلة الأولى، أما دلالة الاتساق بينهما هو أن المرأة في الشريحة الأولى قد مات عنها زوجها فترك أبناءها ليربيهم غيرها، وتركها هي تترقبهم عن بعد، وهنا يضع صورة لرجل جبان جالب للهم لأبنائه **(أهم بنيه)** حتى قالوا له **(تعدّ واغز وسط الأراجل)** فالشاعر يكرر الأبناء والأب في الشريحة الثانية ليضمد جرح المرأة في الشريحة الأولى، فقد يكون الزوج جباناً كهذا الذي وقع بين يدي الشاعر، فقتله شر قتلة **(دلفت له تحت الوغى بمرشة مسحسة تعلو ظهور الأنامل)** ثم ينتقل الكلام من صيغة الفخر بالذات إلى صيغة الفخر بالجماعة **(ضربناهم)** ثم **(علوناهم)** وهكذا تتناسق الشريحتان في حالات اجتماعية في الحرب ليصل الشاعر إلى الفخر بالذات والجماعة فلا يمكن الفصل لأن أسلوب الانتقال كان عن طريق الالتفات بالضمائر، كما أن حسن التخلص جاء متناسباً مع قدرة الشاعر على صناعة البنية الشعرية بمتانة. فما بين الشريحة الأولى عن المرأة بهمومها وبين الرجل الجبان الذي لا يحميها علاقة وطيدة إذ لا فرق بين ظلم للمرأة من الرجل وعدم قدرة آخر على حمايتها.

---
[1] الديوان، ص٢٠٦.

القصيدة السادسة من القصائد ذوات الشريحتين (٣٧) من الديوان

"إن من الرموز الإنسانية التي شُبه الطلل بهـا؛ الكتابـة، وقـد استطاع الجاهليون أن يقرؤا من الأطلال كأنهم يقرؤون من كتاب مفتوح"[١]

عَرَفْتُ الدِّيارَ كَرَقْمِ الدَّوا ... ةِ يَذْبُرُها الكاتِبُ الحِمْيَرِيُّ
بِرَقْمٍ وَوَشْمٍ كَما زَخْرَفَتْ ... بِمِيشَمِها المُزْدَهاةُ الهَدِيُّ
أدانَ وأنْباهُ الأوَّلُونَ ... بِأنَّ المُدانَ مَلِيٌّ وَفِيُّ
فَنَمْنَمَ في صُحُفٍ كالرِّيا ... طِ فِيهِنَّ إرْثُ كِتابٍ مَحِيُّ
فَلَمْ يَبْقَ مِنْها سِوى هامِدٍ ... وَسُفْعُ الخُدُودِ مَعاً والنُّؤِيُّ
وأشْعَثَ في الدّارِ ذي لِمَّةٍ ... لَدى آلِ خَيْمٍ نَفاهُ الأتِيُّ
عَلى أطْرِقا بالِياتُ الخِيا ... مِ إلاّ الثُّمامُ وإلاّ العِصِيُّ
كَعُوذِ المُعَطَّفِ أخْزى لها ... بِمَصْدَرَةِ الماءِ رَأْمٌ رَذِيُّ
فَهُنَّ عُكُوفٌ كَنَوْحِ الكَرِيـ ... ـمِ قَدْ شَفَّ أكْبادَهُنَّ الهَوِيُّ
فأنْسى نُشَيْبَةَ والجاهِلُ الـ ... ـمُغَمَّرُ يَحْسِبُ أنّي نَسِيُّ
عَلى حِينِ أنْ تَمَّ فيهِ الثَّلا ... ثُ بَأْسٌ وَجُودٌ ولُبٌّ رَخِيُّ
ومِنْ خَيْرِ ما جَمَعَ النّاشِئُ الـ ... ـمُعَمَّمُ خِيرٌ وزَنْدٌ وَرِيُّ
وَصَبْرٌ على نائِباتِ الأمُورِ ... وحِلْمٌ رَزِينٌ وقَلْبٌ ذَكِيُّ[٢]

تبدأ القصيدة **بشريحة الطلل** والتي تبدأ بالجملة الفعلية **(عرفت)**، ثم يذكر الديار بصيغة الطلل ويشبهها بالكتاب، ثم يصف الكتاب وشم وزخرف بدقة وأناة ثم شبّه الكتاب بالمرأة التي تزدهي بمشيتها فهي **(مزدهاة)**، ثم يعود للكتاب ليبين أنه مكتوب بأناة، ثم ذكر بيتاً دارساً لم يبق منه سوى رماد هامد ثم الحاجز حول الخيمة، لئلا يدخلها مطر، وذكر رجلاً مسناً عائداً من علامته أنه لآل خيم إذ هو **(أشعث ..ذي لمة)**، كأنه قصبة جاء بها سيل بعيد مشى به على طرق بالية وخالية من الخيام إلا من الأثار الباقية، فهي كالإبل التي أشرف لها سيل عال لذلك فهن عاكفات على ذلك حتى جفت أكبادهن، وهذا الحشد من الأشياء البالية القديمة مع

(١) الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، ص٧٠.
(٢) الديوان، ص٢١٠.

قيمتها السابقة التي كانت عليها من قبل لتؤكد حالة التلهف التي أنهى بها الشاعر الشريحة الأولى ليبدأ الشريحة الثانية في الرثاء.

تبدأ **الشريحة الثانية** بما أنهيت به الشريحة الأولى إذ آخرها كان **(قد شفّ أكبادهن الهوي)** يبدؤها بالتسلي بالذكرى وإيجاد موازاة واضحة بين الديار الدارسة التي خلت من أهلها بسبب الرحيل والبحث عن الكلأ والمرعى، ثم يذكر الموت الذي يتخطف الأحبة فيبدأ الشريحة بسؤال استنكاري **(فأنسى نشيبة)**، وهي بمعنى أفأنسى نشيبة والجاهل الذي لم تحكمه الأمور يظن أنني أنسى، لكن لا يمكن أن أنسى وإذ أذكره أذكر فيه ثلاثاً: **(بأس وجود ولب رخيّ)**، ثم إنه جمع من خير ما جمعه ناشيء سوّد في قومه؛ **(خير وزند وريّ)**، ثم ينهي القصيدة بحسن التأسي بذكر صفة الصبر في المرثي **(وصبر على نائبات الأمور وحلم رزين وقلب ذكي)** وهكذا يكون الشاعر قد أوصل الصفات التي يريد أن يتحلى بها من هم أحياء ليبلغوا درجة المرثي.

هكذا جاءت الخاتمة والمقدمة متناسقتين رغم اختلاف الموضوع لكن حسن الانتقال عند الشاعر من الشريحة الأولى إلى الثانية كانت بالغة الدقة. ولا أوضح من بناء هذه القصدة إذ إن شريحتيها بموضوعهما الأولى عن الطلل والأخرى عن الموت دلالة واضحة على أن الحياة إلى زوال.

ثانياً:القصائد ذوات الشرائح الثلاث

خصائص الافتتاحية في القصيدة الثلاثية الشريحة

ق٣:	أبالصرم من أسماء حدثك الذي	جرى بيننا يوم استقلت ركابها
ق٨:	أمن أم سفيان طيف سرى	إليّ فهيّج قلباً قريحا
ق١٧:	عرفت الديار لأم الرهين	بين الظباء فوادي عشر
ق٢٩:	ألا هل أتى أم الحويرث مرسل	نعم خالد إن لم تعقه العوائق
ق٣٤:	أساءلت رسم الدار أم لم تسائل	عن السكن أو عن عهده بالأوائل

تمتاز الافتتاحيات في هذه القصائد باستخدام ألفاظ اجترار الذكريات والتسري مع المرأة كالصرم (**القطيعة**)، والطيف، واستخدام الاستفهام (**أبالصرم من أسماء حدثك الذي جرى؟**)، (**أمن أم أوفى؟**) (**أساءلت رسم الدار؟**) (**ألا هل أتى؟**) مما يشير إلى عدم حقيقة التجربة مع هذه الأسماء المتكررة، وتعدّد الأسماء الدالة على المرأة مما يشير إلى عمق تجربة الشاعر، -كغيره من الشعراء الجاهليين) أو كما عدّها البعض مقدمات غزلية (**تقليدية**) فقط، لكثرة ما ذكر من أسماء النساء.

خصائص العرض في القصائد ذوات الشرائح الثلاث

تمتاز العروض بهذه القصائد بالاستطراد عن طريق الإسهاب في الوصف، واستخدام أسلوب الالتفات عندما ينتقل من شريحة إلى شريحة، مع تنوع الشرائح ما بين امرأة (**والظعن**) والخمر والعسل ثم المدح ثم المرقبه.

خصائص الخاتمة في القصائد ذوات الشرائح الثلاث

تمتاز بالحديث إما عن المرأة باستخدام التشبيه الدائري؛ "وما إن........ بأطيب من". أو بالحديث عن المرقبة التي يصنعونها لمراقبة الأعداء.

القصيدة الأولى من القصائد ذوات الشرائح الثلاث، (٣) من الديوان

لقد شكلت المرأة عند أبي ذؤيب حالة المحبوبة وحالة المحبة عن طريق العبقرية المشخّصة لحالات المرأة المختلفة يقول:

أَبِالصَّرْمِ مِنْ أَسْماءَ حَدَّثَكَ الَّذي ... جَرى بَيْنَنا يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ رِكابُها
زَجَرْتَ لَها طَيْرَ الشِّمالِ فَإِنْ تَكُنْ ... هَواكَ الذي تَهْوى يُصِبْكَ اجْتِنابُها
وَقَدْ طُفْتُ مِنْ أَحْوالِها وأَرَدْتُها ... سِنينَ فَأَخْشى بَعْلَها وأَهابُها
ثَلاثَةَ أَحْوالٍ فَلَمَّا تَجَرَّمَتْ ... عَلَيْنا بِهُونٍ واسْتَحارَ شَبابُها
عَصاني إِلَيْها القَلْبُ إِنِّي لأَمْرِهِ ... سَميعٌ فَما أَدْري أَرُشْدٌ طِلابُها
فَقُلْتُ لِقَلْبي يا لَكَ الخَيْرُ إِنَّما ... يُدَلِّيك لِلْمَوْتِ الجَديدِ حِبابُها
وَأُقْسِمُ ما إِنْ بالَةٌ لَطمِيَّةٌ ... يَفُوحُ بِبابِ الفارِسِيِّينَ بابُها
وَلا الرَّاحُ راحُ الشَّامِ جاءَتْ سَبِيئَةً ... لَها غايَةٌ تَهْدي الكِرامَ عُقابُها

عُقارٌ كماءِ النِّيء لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ ... ولا خَلَّةٍ يَكْوي الشُّرُوبَ شِهابُها
تَوَصَّلُ بالرُّكْبانِ حيناً وتُؤْلِفُ الـ ... ـجوارُ ويُغْشيها الأَمانَ رِبابُها
فَطافَ بها أَبْناءُ آلِ مُعَتِّبٍ ... وَعَزَّ عَلَيهِمْ بَيْعُها واغْتِصابُها
فَلَمَّا رَأَوا أَنْ أَحْكَمَتْهُمْ ولَمْ يَكُنْ ... يَحِلُّ لَهُمْ إكْراهُها وغِلابُها
أَتَوْها بِرِبْحٍ حاوَلَتْهُ فَأَصْبَحَتْ ... تُكَفَّتُ قَدْ حَلَّتْ وساغَ شَرابُها
بأَرْيِ الَّتي تَأْرِي لَدى كُلِّ مَغْرِبٍ ... إذا اصْفَرَّ لِيطُ الشَّمْسِ حانَ انْقِلابُها
بِأَرْيِ التي تَأْرِي اليَعاسيبُ أَصْبَحَتْ ... إلى شاهِقٍ دُونَ السَّماءِ ذُؤابُها
جَوارِسُها تَأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِباً ... وتَنْصَبُّ أَلْهاباً مَصيفاً كِرابُها
إذا نَهَضَتْ فيهِ تَصَعَّدَ نَفْرَها ... كَقِتْرِ الغِلاءِ مُسْتَدِرّاً صِيابُها
يَظَلُّ على الثَّمْراءِ مِنْها جَوارِسٌ ... مَراضيعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغْبٌ رِقابُها
فَلَمَّا رَآها الخالِديُّ كأَنَّها ... حَصى الخَذْفِ تَهْوِي مُسْتَقِلّاً إيابُها
أَجَدَّ بِها أَمْراً وأَيْقَنَ أَنَّهُ ... لَها أَوْ لأُخْرى كالطَّحينِ تُرابُها
فَقِيلَ تَجَنَّبْها حَرامٌ وَراقَهُ ... ذُراها مُبيناً عُرْضُها وانْتِصابُها
فَأَعْلَقَ أَسْبابَ المَنِيَّةِ وارْتَضى ... ثُقُوفَتَهُ إنْ لَمْ يَخُنْهُ انْقِضابُها
تَدَلّى عَلَيْها بَيْنَ سِبٍّ وخَيْطَةٍ ... بِجَرْداءَ مِثْلِ الوَكْفِ يَكْبُو غُرابُها
فَلَمَّا اجْتَلاها بالإِيامِ تَحَيَّرَتْ ... ثُباتٍ عَلَيْها ذُلُّها واكْتِئابُها
فَأَطْيِبْ بِراحِ الشَّأْمِ صِرْفاً وهذِهِ ... مُعَتَّقَةً صَهْباءَ وَهْيَ شِيابُها
فَما إنْ هُما في صَحْفَةٍ بارِقِيَّةٍ ... جَديدٍ حَديثٍ نَحْتُها واقْتِضابُها
بِأَطْيَبَ مِنْ فِيها إذا جِئْتُ طارِقاً ... مِنَ اللَّيْلِ والتَفَّتْ عَلَيَّ ثِيابُها
رَأَتْني صَريعَ الخَمْرِ يَوْماً فَسُؤْتُها ... بِقُرّانَ إنَّ الخَمْرَ شُعْثٌ صِحابُها
ولَوْ عَثَرَتْ عِنْدي إذَنْ ما لَحَيْتُها ... بِعَثْرَتِها ولا أُسِيءَ جَوابُها
ولا هَرَّها كَلْبي لِيَبْعُدَ نَفْرُها ... ولَوْ نَبَحَتْني بالشَّكاةِ كِلابُها[1]

هذه القصيدة من القصائد ذوات الثلاث شرائح، الأولى؛ عن القطيعة بطريقة غير معتادة إذ جاء الشاعر بمخاطب، ووجه إليه السؤال الاستفساري

(1) الديوان، ص٢٧.

(**أبالصرم من أسماء حدثك الذي جرى بيننا**)، ثم (**زجرت لها طير الشمال**) وهـو بذلك يذكر عادة الزجر في الزمن الجاهلي فسواء كانت هذه القصيدة في الجاهليـة فقد فعل ما يفعله الغير، أو كانت بالإسلام فقد جهل ليذكر أنه تصرف تصرفاً منهياً عنه في سبيل أن يرى ما بقلبه فيرتاح، لكنه ظل محباً، لذلك أخـذ يتـابع أخبـار المرأة (**سنين فأخشى بعلها وأهابها**) ثم ذكر السنوات التي افتقـدها بهـا فكانـت (**ثلاث سنين فلما تجرّمت علينا بهون واستحار شبابها**) فامتلأت شـباباً وجمـالاً حتى أنه لم يستطع أن يواجه قلبه فقال: (**عصاني إليها القلب إني لأمـره سـميع**) لكن عاد إلى رشده إذ حاور قلبه فرده عن مواجهتها بقوله: (**إنما يـدليك للمـوت الجديد حبابها**) إذ العشق المكتوم لا بد أنه يقتل صاحبه.

الشريحة الثانية تبدأ بالإطناب بوصف الخمرة عن طريق التشبيه الـدائري يبدأ بـ(**ما إن بالة لطمية**) **يشبه المرأة بقارورة**، وهذه القـارورة مـن العطـر الفارسي الأخّاذ (**ولا الراح راح الشام**)، فلا العطر الفائح ولا الخمر الشآمي الذي يعاقر العقل (**ولا خلة يكوي الشروب شهابها**) -وهذه من أوصاف الخمرة الجيـدة وهي الحامضة التي تحرق الحلق-، فهي تجعـل شـاربيها متواصـلين بجـوار (**ويغشيها الأمان ربابهـا**) فما زالت بين بائعيها حتى ضربت الرايات التي تـشير لوجودها، (**فطاف بها أبناء آل معتب وعز عليهم بيعها واغتصابها**) إذ عز عليهم المساومة فيها فهي غالية، لذلك باعوها بربح معقول فأصبحت تباع وساغ شرابها. يهدف بهذا الاطناب إلى تكميل صورة المرأة.

الشريحة الثالثة والأخيرة هي شريحة العسل التي ابتدأها الـشاعر بخلـط الخمر بها ذلك النوع من العسل الذي يجنى بعد اصفرار الشمس فهو مأخوذ مـن (**شاهق دون السماء ذؤابها**) وهذا العلو الشاهق يكون فيه أجود العـسل، فالنحـل هناك تأكل الثمار في الشعوب وتلجأ لصنع النحل في مكان بارد منها إذ لا يصلح العسل إلا في أرض باردة، ثم يصف وصول النحل إلى ذاك المكـان بمـشقة (**إذا نهضت فيه تصعّد نفرها كقتر الغلاء مستدراً صبابها**) ويبقى منها بعـض النحـل الصغير (**مراضيع صهب الريش زغب رقابها**) حتى إذا ما رآها مـشتار العـسل ذكر أبو ذؤيب اسم لمشتار مشهور في السراة (**فلما رآها الخالدي**) رآهـا بعينيـه

تتساقط من علوّها، **(أجدّ بها أمراً وأيقن أنه أو لأخرى كالطحين ترابها)** لذلك فقد حذّره منها آخرون لكنها راقت له **(فقيل تجنبها حرام وراقه نراها مبيناً عرضـها وانتصابها)** وهذا المشتار اسمه حرام وقد رأى عرضها وعلوّها فراقت له **(فأعلق أسباب المنية)** وفي هذه العبارة الواصفة يستدل على أنه قد لا يعود سالماً بـرأي الشاعر فهو يعلق أحبال الموت، **(تدلى عليها بين سب وخيطة بجرداء مثل الوكف يكبو غرابها)** فهي ملساء غرابها قد لا يثبت عليها فهو يكبو مع ذلك فقـد خـاطر فهو بطل من أبطال هذيل، حتى إذا ما وصل طرد نحلها بالـدخان ليـصل إلـى عسلها،**(فلما اجتلاها بالإيام تحيّرت ثبات عليها ذلّها واكتئابها)** وهكذا وصل إلـى وصف العسل ووصف مشتاره كل بدور مكمل للآخر، ليصف روعة مـا صـنع النحل من العسل وروعة ما جاء به مشتار العسل ببطولة تامة وشـجاعة وإقـدام، فيذكر الخمرة ويذكر العسل فيقول؛ **(فأطيب براح الشام صرفاً وهذه معتقة صهباء وهي شيابها)** وكلاهما الخمر والعسل شهية مصفاة صافية لذيذة الطعم، فـإذا مـا وضعتا في صحيفة واحدة وهذه الصحيفة جديدة وحديثـة النحـت مـن شـجرها وأصلها.

كل هذا ليعود الشاعر للتشبيه الدائري الذي بدأه واستطرد فيـه كـل هـذا الاستطراد للمرأة ليؤكد أن كل ماذكره ليس **(بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً مـن الليل والتفّت عليك ثيابها)** وهذا يدلل على أن الشاعر يحاول أن يوصل للقـاريء أن عصيان قلبه له قد أفلح بالرجوع لهذه المرأة، رغم أنها امرأة حكيمة وحريصة عليه بدلالة قوله: **(رأتني صريع الخمر يوماً فسؤتها بقـران إن الخمـر شـعث صـحابها)** فهو لم يهن عليها وهو صريع الخمر لذلك ينهي ملامه عنهـا بقدسـية واحترام فإنها لو فعلت ما فعلت بعد هذا لن يلومها **(ولو عثرت عنـدي إذن مـا لحيتها بعثرتها ولا أسيء جوابها)** ولا أخافها كلبه حتى وإن هي نبحتـه بـالقول القبيح من قبل من ينوبون عنها من كلابها –أي من حولها من رجال–.

هذا الجزء لا يمكن اعتباره شريحة منفصلة ذلـك أن بدايتـه هـي بدايـة القصيدة والشرائح الأخرى هي استطراد.

الملاحظ في هذه القصيدة أن (**أسماء**) تحمل دلالة الأسماء العديدة؛ فالشاعر يعبّر عن أكثر من دالة لأسماء من بنات قبيلته بدلالة أنه في بداية الحديث أعطى السامع إشارة إلى أنه أحبها فحاور عقله فاقتنع بالرشد والبعد وقد أشار إلى أنه يهابها ثم يعود للحديث عن جموح خيالاته –دون إشارة إلى أنه خيال– حين يذكر ألتفافه بثيابها، ليعود يذكر رشدها وأنها لم تسر بأن ترى رجلاً من القبيلة (**صريع الخمر**) فقد ساءها ذلك وهذا دليل رشدها وهذا ما جعله يهابها بداية، ثم ذكره لوجود (**أبناء عمها**) ثم (**بعلها**)، وفي هذا تناقض يزول إن تم التركيز على وجود خيال جامح للشاعر يتكلم فيه كأنه جزء من التجربة الشعرية المعيشة.

اعتمد الشاعر على قضايا عدّة في ثنايا هذا النص تتجسد بالآتي:

* جسّد الشاعر من يخاطبه وتوهّم أن هناك من أخبر المخاطب بقطيعته مع أسماء وما جرى بينهما عندما استقلت ركابها فتزوجت بدلالة "فأخشى بعلها أو أهابها".
* ثم يخبر عن عادة اجتماعية درجت في الجاهلية وهي زجر الطير لشدة التعلق بالمحبوبة بعد زواجها.
* كذلك عصيان القلب وتحدي الأهل بهذا الحب الذي أسماه " الموت الجديد".
* ثم تبرز حالة من حالات الشاعر بدأها بالسرد الآتي: "رأتني صريع الخمر فسوئتها" ثم "إن الخمر شعث صحابها" وهذه دالات على حرص المرأة بالإبقاء على هيبة الرجل، لينتقل إلى الإيحاء بأن هذه الصفات لا تنفك عنها حتى أنه لا يلزم نفسه بمحاسبتها (**ولو عثرت عندي إذن ما لحيتها بعثرتها ولا أسيء جوابها ولا هرها كلبي ولو نبحتني بالشكاة كلابها**). "فإن وصف الحبيبة ليس سوى نتاج لذكرى بعيدة في الغالب، إنها ذكرى تهلّ على الخاطر فتهيّج الخيال وتفتح الطريق أمام موضوعات أخرى"[1].

---

[1] سوسيولوجيا، ص٥٨.

وهذه العلل المتواصلة لإيراد المرأة كدليل تؤكد فكرة أنها عند شاعرنا منظومة حياتية بعادات اجتماعية عاشها الشاعر سواء كانت تجربة حقيقية أم تجربة متخيلة فهي من المجتمع.

تكوّنت القصيدة الشعرية هنا من ثلاث شرائح بدأت الأولى بسؤال استنكاري يخص المرأة وابتدأت الثانية بالحديث عن الخمر الذي يشبه المرأة به ثم بالعسل الصافي المختلط بالخمر طوّر الشاعر بناءه للقصيدة عن طريق التشبيه الدائري لذا تنوعت شرائحه دون الخروج عن الحديث عن المرأة والتي أرادها أن تكون ذات دلالة واضحة للحياة بملذاتها.

القصيدة الثانية من القصائد ذوات الشرائح الثلاث، (٨) من الديوان

أمِنْ أمِّ سُفيان طَيْفٌ سَرى ... إلَيَّ فَهَيَّجَ قَلْباً قَرِيحا
عَصاني الفُؤادُ فَأسْلَمْتُهُ ... ولَمْ أكُ مِمّا عَناهُ ضَرِيحا
وَقَدْ كُنْتُ أغبِطُهُ أنْ يَرِيـ ... ـعَ مِنْ نَحْوِهِنَّ سَلِيماً صَحِيحاً
كما تَغْبِطُ الدَّنِفَ المُستَبِـ ... ـلُّ بِالبُرْءِ تُنْبَؤُهُ مُستَرِيحا
رأيتُ وَأهْلي بِوادِي الرَّجِيـ ... ـعِ في أرضِ قَيْلَةَ بَرْقاً مُلِيحا
يُضِيءُ رَباباً كَدُهْمِ المَخا ... ضِ جُلِّلْنَ فَوقَ الوَلايا الوَلِيحا
كأنَّ مَصاعِيبَ زُبَّ الرُؤوُ ... سِ في دارِ صِرْمٍ تَلاقى مُرِيحا
تَغَذَّمْنَ في جانِبَيْهِ الخَبِيـ ... ـرَ لَمّا وَهى مُزْنُهُ واسْتُبِيحا
وَهى خَرْجُهُ فاستُجِيلَ الجَهـا ... مُ عَنْهُ وَغُرِّمَ ماءً صَرِيحا
ثَلاثاً فَلَمّا استُحِيلَ الرَّبا ... بُ واستَجْمَعَ الطَّفْلُ فيهِ رُشُوحاً
مَرَتْهُ النَّعامى فَلَمْ يَعْتَرِفْ ... خِلافَ النُّعامى مِنَ الشَّأمِ رِيحا
فَحَطَّ مِنَ الحَزَنِ المُغْفِرا ... تِ والطَّيْرُ تَلْثَقُ حتّى تَصِيحا
كأنَّ الظِّباءَ كَشُوحُ النِّسا ... ءِ يَطْفُونَ فَوقَ ذُراهُ جُنُوحا
سَقَيْتُ بِهِ دارَها إذْ نَأتْ ... وصَدَّقْتِ الخالَ فِينا الأَنُوحا

فإمّا يَحينَنّ أنْ تَهجُري ... وتَستَبْدِلي خَلَفاً أو نَصيحا
وإمّا يَحينَنّ أنْ تَصرِمي ... وتَنْأي نَواكِ وكانَتْ طَرُوحا
فإنّ ابنَ تُرنَى إذا جِئتُكُمْ ... يُدافِعُ عَنّيَ قَولاً بَريحا
فَصاحِبَ صِدْقٍ كَسيدِ الضَّرا ... ءِ يَنْهَضُ في الغَزْوِ نَهضاً نَجيحا
وَشِيكَ الفُضُولِ بَعيدَ القُفُو ... لِ إلاّ مُشاحاً بِهِ أوْ مُشيحا
يَريعُ الغُزاةُ وَما إنْ يَزا ... لُ مُضطَمِراً طُرَّتاه طَليحا
كَسَيْفِ المُرادِيّ لا ناكِلاً ... جَباناً ولا جَيْدَرِيّاً قَبيحا
قَدَ ابقَى لَكِ الغَزْوُ مِنْ جِسمِهِ ... نَواشِرَ سِيدٍ وَوَجْهاً صَبيحا
أرِبْتُ لإربَتِهِ فانطَلَقْـ ... ـتُ أُزجي لِحُبِّ اللّقاءِ السَّنيحا
على طُرُقٍ كَنُحُورِ الرِّكا ... بِ تَحسِبُ آرامَهُنّ الصُّرُوحا
بِهِنّ نَعامٌ بَناها الرِّجا ... لُ تُلْقي النَّقائضُ فيها السَّريحا[1]

تبدأ الشريحة الأولى عند الشاعر في هذه القصيدة بذكر الطيف، وذكر القلب، وذكر اسم جديد لامرأة **(أمن أم سفيان طيف سرى، فهيج قلباً قريحا)**، ثم يذكر عصيان القلب لكنه هذه المرة أسلمه ولم يكن بعيداً عمّا أراده قلبه منه، لذلك يشخّص قلبه وأنه يغبطه إن عاد **(من نحوهن سليماً صحيحا)** مثلما يغبط المريض المعافى.

ينتقل للشريحة الثانية ويبدؤها بجملة فعلية **(رأيت وأهلي بوادي الرجيع... برقاً مليحا)** وهذه بارقة أمل قريبة من بارقة الأمل من المرأة إذ هذا البرق يضيء سحاباً حتى أن الإبل الصغيرة كادت تشرب من هذه السحابة لقربها من الأرض فهي مليئة بالماء، فما إن مرّت بالأرض قطعتها الريح فلبثت ثلاثاً وكأنها ضيفة لم تسأل لثلاث أيام وبعدها أخذت تهطل مطراً من أعالي الجبال جنوبية عذبة فأخذت الطيور والظباء ترتع فرحة، ثم يشبه الظباء بكشوح النساء يطفن بالماء، ثم يذكر السقيا لكن لا على سبيل الدعاء **(سقيت به دارها)** فهو لا يدعو لدارها بالسقيا -كما فعل لأم عمرو- وإنما هو هنا ليذكر البعد والقطيعة

---
[1] الديوان، ص٥٥.

منها **(إذ نأت)** ثم يوجه الحوار لها ويتكلم عن القطيعة وكأنه سقى دارها لكنها بقيت على القطيعة، فإن حان موعد قطيعتها وهجرها لتستبدل **(خلفاً أو نصيح)** و**(وإما يحينن أن تصرمي وتنأى نواك وكانت طروحا)** وهذه موازاة واضحة بين المرأة وبين المطر وهما ضمن شريحة واحدة؛ إذ إن المطر يأتي بالخير الوافر وبقطيعته تنقطع آمال التواصل فيعطي الشاعر للمرأة قيمة المطر وبأن بعدها هو قطيعة للخير من الأرض.

ثم يجعل من ذاك التشبيه وصفاً للخير الذي أراد أن يذكره عند الممدوح، في الشريحة الثالثة، **(فإن ابن ترنى إذا جئتكم يدافع عني قولاً بريحا)** ولم يذكر ماهية الدفاع عنه لكن الدلائل تشير لعلاقته مع المرأة وخاصة بالصريمة، أو يدافع عنه كرجل من رجال القبيلة المسنين إذ يذكر بعدها صفاته من القوة والخير في الحرب والسلم، فهو **(صاحب صدق)** وهو **(وشيك الفضول بعيد القفول)** وهو **(بريع الغزاة)** وهو يقاوم بشراسة **(كسيف المرادي لا ناكلاً جباناً ولا حيدرياً قبيحا)** وكل هذه الصفات لبطل من أبطال القبيلة جعلت من الشاعر **(أربت لإربته فانطلقت أزجي لحب اللقاء السنيحا)** -وهذه المرة الثانية التي يذكر فيها زجر الطير للقاء العدو- بالانتقال وسط طرق صعبة، **(على أطرقات كنحور الركاب)** وبها هذه الأماكن مراقب بناها رجال القبيلة لمراقبة أعدائهم.

هكذا تنتهي قصيدة أبي ذؤيب بالحديث عن المرقبة والتي أسماها هنا **(النعام)** لضخامتها كالنعامة. لكن كانت القصيدة متناسقة الأجزاء رغم بعد النهاية عن المقدمة -في الظاهر فقط- إذ الحقيقة أن البدء بالقطيعة من المرأة ينتهي للقطيعة من الخير بالأبطال أمثال الممدوح. لذا كان أن قرن الشاعر بين المرأة والمطر وبين المطر والأبطال.

ظاهر الحديث عن أم عمرو ورحلتها التي "تستجيب عنده لتجربته النفسية ومعاناته في تجربة الفراق"[1] فراق المكان الذي فيه فراق للأحبة. بعضهم عن

---

[1] البناء الفني في شعر الهذليين، ص ٥١.

بعض، كما أن سياق الشاعر لهذا الحشد من الأماكن هي من أسباب استدعائه للرحلة المتمثلة برحيل امرأة، فهو يذكر بطن مرّ والرجيع، وسدر، وأملاح وبطن رهاط، وبطن المخيم فأكثر من خمسة أماكن في عدد من الأبيات ليفسّر حالة استدعاء "أم عمرو" وهي ربطه للمرأة بالمكان.

تنقل الشاعر في هذه القصيدة بين الطيف والبرق والمطر والمرقبة والتي في ظاهرها بعيدة التساوق غير أن تماسك البناء المرسى حسب رؤية الشاعر تظهر نقيض هذا الظاهر، فالشاعر يستحضر المرأة ويربطها بالطيف الذي يرعاها فيه ثم يستحضرها مع البرق والمطر الذي تُحفظ الحياة به وأخيرا يذكر المرقبة التي يحفظ بها الرجال المرأة التي تحفظ الحياة.

القصيدة الثالثة من ذوات الشرائح الثلاث، (١٧) من الديوان

من خلال تجربته الغنية يصف أبو ذؤيب الرحلة ويجسّد فيها امرأة ليعطي دلالة أعمق للمكان ثم يعطي قيمة لهذا المكان حيث يذكر حالة استقرار المرأة إذ يقول:

عَرَفْتُ الدِّيارَ لأُمِّ الرَّهِيـ ... ـنِ بَيْنَ الظُّبَاءِ فَوادِي عُشَرْ
أقامَتْ بِهِ فابْتَنَتْ خَيْمَةً ... علَى قَصَبٍ وَفُراتِ النَّهَرْ
أقامَتْ بِهِ كَمُقامِ الحَنِيـ ... ـفِ شَهْرَيْ جُمادى وشَهْرَيْ صَفَرْ
تَخَيَّرُ مِنْ لَبَنِ الآرِكَا ... تِ في الصَّيْفِ بادِيَةً والحَضَرْ
ألِكْنِي إليها وخَيْرُ الرَّسُو ... لِ أعْلَمُهُمْ بِنَواحِي الخَبَرْ
بِآيَةِ ما وَقَفَتْ والرِّكا ... بُ بَيْنَ الحَجُونِ وبَيْنَ السِّرَرْ
فَقالَتْ تَبَرَّرْتَ في حَجِّنا ... وَما كُنْتَ فِينا حَدِيثاً بِبَرّ
وأزْعُمُ أنِّي وأمَّ الرَّهِيـ ... ـنِ كالظَّبْيِ سِيقَ لِحَبْلِ الشَّعَرْ
فَبَيْنا يُسَلِّمُ رَجْعَ اليَدَيْـ ... ـنِ باءَ بِكِفَّةِ حَبْلٍ مُمَرّ
فَراغَ وَقَدْ نَشِبَتْ في الزِّمَا ... عِ واسْتَحْكَمَتْ مِثْلَ عَقْدِ الوَتَرْ
فَما إنْ رَحِيقٍ سَبَتْها التِّجا ... رُ مِنْ أذرِعاتٍ فَوادِي جَدَرْ

سُلافَةُ راحٍ تُريكَ القَذى ... تُصفَّقُ في بَطْنِ زِقٍّ وَجَرّ
بِمزْجٍ مِنَ العَذْبِ عَذْبِ السَّراةِ ... تُزَعْزِعُهُ الرِّيحُ بَعْد المَطَرْ
تَحَدَّرَ عَنْ شاهِقٍ كالحَصِيـ ... ـيرِ مستَقْبِلَ الرِّيحِ والفَيْءُ قَرّ
فَشَجَّ بِهِ ثَبَراتِ الرِّصا ... فِ حتّى تَزَيَّلَ رَنْقُ الكَدَرْ
فَجاءَ وَقَدْ فَصَّلَتْهُ الشَّما ... لُ عَذْبَ المَذاقَةِ بُسْرَ الخَصِرْ
بِأَطْيَبَ مِنْها إذا ما النُّجُو ... مُ أَعْنَقْنَ مِثْلَ هَوادي الصَّدَرْ
فَدَعْ عَنْكَ هذا ولا تَبْتَهِجْ ... لِخَيْرٍ وَلا تَبْتَئِسْ عِنْدَ ضُرّ
وخَفِّضْ عَلَيْكَ مِنَ الحادِثا ... تِ وَلا تُرَيَنَّ عِنْدَ ضُرّ
فَإِنَّ الرِّجالَ إلى الحادِثا ... تِ فاسْتَيْقِنَنَّ أَحَبُّ الجَزَرْ
أَبَعْدَ ابْنِ عُجْرَةَ لَيْثِ الرِّجا ... لِ أَمْسى كأَنْ لَمْ يَكُنْ ذا نَفَرْ
وهُمْ سَبْعَةٌ كَعَوالي الرِّما ... حِ بِيضُ الوُجُوهِ لِطافُ الأُزُرْ
مَطاعِيمُ لِلضَّيْفِ حِينَ الشِّتا ... ءِ شُمُّ الأُنُوفِ كَثِيرُو الفَجَرْ
فَلَيْتَهُمُ حَذِرُوا جَيْشَهُمْ ... عَشِيَّةَ هُمْ مِثْلُ طَيْرِ الخَمَرْ
فَلَوْ نُبِذُوا بِأَبي ماعِزٍ ... نَهِيكِ السِّلاحِ حَدِيدِ البَصَرْ
وبا بَنِيْ قُبَيْسٍ ولَمْ يُكْلَما ... إلى أن يُضِيءَ عَمُودُ السَّحَرْ
لَقالَ الأَباعِدُ والشَّامِتُو ... نَ كانوا كَلَيْلَةِ أَهْلِ الهُزَرْ[1]

تبدأ الشريحة الأولى في هذه القصيدة بجملة فعلية **(عرفت الديار)** ثم يذكر الشاعر ما عرف من الأمكنة مع ذكر اسم لامرأة **(أم الرهين)**، فبيتها خيمة بين ركايا وأنهار، وقد أقامت بها **(كمقام الحنيف)** إذن فإقامتها ثابتة وهي **(تخيّر من لبن الآركات في الصيف)**، "وكل ما ثبت في مكان فأقام فيه فقد أرك يأرك أروكاً"[2] لاتعيش على اللبن فحسب؛ بل تتخير من هذا اللبن. بيد أن التعميم الذي يخص المرأة بالنعيم بدا في الدالة **(في الصيف بادية والحضر)**، فالشاعر يقرر معرفة الديار الثابتة للمرأة ويعتبر الديار موحشة بعد رحيل المرأة لكنه يأمل

---

(1) الديوان، ص٩٨.

(2) شرح أشعار الهذليين، ج١، ص١١٣.

العيش الرغد للبادية منهن والمتحضرة. فهو يريد أن يصل لها أو يوصل لها شيئاً فهو أعلم بهن (**ألكني إليها وخير الرسول أعلمهم بنواحي الخبـر**) ودلالـة هـذه المعرفة بالنساء هذا الحوار الذي أجراه الشاعر بينه وبين المرأة (**فقالت تبررت في حجنا**) ثم ينتقل بالالتفات لجعل الحديث عماً حدث بعد الحوار (**وأزعـم أنـي وأم الرهين كالظبي سيق لحبل الشعر**) ثم يستطرد بوصف الظبي حين يـساق لحبـل الشعر (**فراغ وقد نشبت في الزماع واستحكمت مثل عقد الـوتر**). وهكـذا تبـدأ الشريحة بالحديث عن الديار التي سكنتها أم الرهين وتنتهي بالشرك الذي نـصبه الشاعر للظبي فوقع فيه.

تبدأ **الشريحة الثانية** بالحديث عن العطر عن طريق التشبيه الدائري _الذي يبدأ بـ (**ما**) وينتهي بالباء_ (**فما إن رحيق سبتها التجـار**)، ثم يستطرد بوصـف الخمر الشامي، (**سلافة راح تريك القذى تصفق في بطن زق وجـر**) ثم هي تمزج بماء عذب من السراة (**بمزج من العذب عذب السراة**) ثم يستطرد بوصف المـاء الجبلي العذب (**تزعزعه الريح بعد المطر**) ثم يصف مكان تحـدره (**تحـدّر عـن شاهق كالحصير مستقبل الريح والفيء قر**) فقد استقرّ هذا الماء في فيء متجوف بالجبل بعد أن حركته الريح الجنوبية إلى هذا المكان الشاهق، (**حتى تزيّـل رنـق الكدر**) فغدا عذباً (**فجاء وقد فصّلته الشمال عذب المذاق بسر الخصر**) فهو أول ما يؤخذ من هذا المكان.

ينهي الشاعر هذه الشريحة بإنهاء التشبيه الدائري، (**بأطيب منهـا إذا مـا النجوم أعنقن مثل هوادي الصدر**)، فقد بدأها بعدة تشبيهات اسـتطرد فيهـا مـن العسل الممزوج بالماء العذب ليصل إلى أن هذا ليس بأطيب منها ليلاً إذا غـارت النجوم.

تبدأ **الشريحة الثالثة** بالبداية المعتادة لحسن التخلص مثـل (**دع**)، فيقـول: (**فدع عنك هذا ولا تبتهج لخير ولا تبتئس عند ضر**)، وهذا البيت الذي يخلص فيه الشاعر من وصف العذوبة إلى النهي عن التمتع، يظهر نوعاً مـن الحكمـة فـي طيات حديثه فكأن اللذة والتمتع بالحياة لن تدوم، ذلك أن (**الرجال إلـى الحادثـات فاستيقنن أحب الجزر**) هكذا يعطي الوصف بالجزر لموت الإنسان إذ تتعدد أسباب

المنايا وتتكاثر دون أن يعرف سببها، ثم يصرّح سبب هذا التقلب وهو موت أحـد الرجال (**أبعد ابن عجرة ليث الرجال أمسى كأن لم يكن ذا نفر**) ثم تتوالى الشريحة بأسلوب قصصي إذ يذكر الشاعر ما حصل لابن عجرة ومن معه (**وهـم سـبعة كعوالي الرماح بيض الوجوه لطاف الأزر**) وهذه اللطافة دليـل الرفاهيـة لكـنهم (**مطاعيم للضيف حين الشتاء شم الأنوف كثيرو الفجر**) إذن هم يطعمون الطعـام على قلته شتاءاً ثم هم عزيزو النفس كثيرو العطاء وصانعون للمعروف. فالرفاهية لم تمنعهم من الكرم وكذلك لم تمنعهم من حذر الموت (**فليتهم حذروا جيشهم**) فقد جاءهم الموت مباغتة من قبل الأعداء، ولولا أنهم (**نبذوا بأبي ماعز نهيك السلاح حديد البصر**) وهو أحد فرسان القبيلة المعروف بهذا اللقب، (**وبابني قبيس**) اللذان لم يجرحا إلى الفجر (**إلى أن يضيء عمود الـسحر**) لـولا ذاك (**لقـال الأباعـد والشامتون كانوا كليلة أهل الهزر**).

على الرغم من أن "الطلل تجسيد عياني لقدرة الموت التي لا تقهـر"[1]. غيـر أن الملاحظ أن الشاعر هنا ذكر المرأة وهي تبتني بيتاً في مكان على حافة النهر ثـم ذكر العطر التي تتزين به المرأة والتي هنا تمثل الحياة التي تنتهي برحيلهـا عـن الديار كما تنتهي الحياة بموت الرجال، وعليه فإن الشرائح الثلاث في هذه القصيدة لم يخرجن عن تجسيد واضح لبناء متماسك لها.

القصيدة الرابعة من القصائد ذوات الشرائح الثلاث، (٢٩) من الديوان

ألا هَلْ أتَـى أُمَّ الحُـوَيْرِثِ مُرْسَـلٌ	نَعَمْ خالِـدٌ إنْ لَـمْ تُعِقْـهُ العَوائِـقُ
يُرى ناصِحاً فيمـا بَـدا وإذا خَـلا	فذَلكَ سِـكِّينٌ علـى الحَلْـقِ حـاذِقُ
وَقَدْ كانَ لي حِينـاً خَلِـيلاً مُلاطِفـاً	ولَمْ تَكُ تُخْشى مِـنْ لَدَيْـهِ البَوائِـقُ
وكُنْتُ إذا ما الحَرْبُ ضَـرَّسَ نابُهـا	لِجائِحَـةٍ والحَـيْنُ بالنَّـاسِ لاحِـقُ
وَزافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَمْـسُو أمامَهـا	وقامَتْ علـى سـاقٍ وآنَ التَّلاحُـقُ
أنُوءُ بِـهِ فيهـا فَيَـأْمَنُ صاحِبِي	وَلَوْ كَثُرَتْ عِنْـدَ اللِّقـاءِ البَـوارِقُ

[1] الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، ص١١٠.

ولَكِنْ فَتًى لَمْ تُخْشَ مِنْهُ فَجِيعَةٌ	حَدِيثاً وَلا فِيما مَضى لَكَ لاحِقُ
أخٌ لَكَ مأمُونُ السَّجِيَّاتِ خِضْرِمٌ	إذا صَفَقَتْهُ في الحُرُوبِ الصَّوافِقُ
نُشَيْبَةُ لَمْ تُوجَدْ لَهُ الدَّهْرَ سَقْطَةٌ	يَبُوحُ بها في ساحَةِ الدَّارِ ناطِقُ
نَماهُ مِنَ الحَيَّيْنِ سَعْدٍ ومَازِنٍ	لُيُوثٌ غَداةَ البَأْسِ بِيضٌ مَصادِقُ
هُمُ رَجَعُوا بِالعَرْجِ والقَوْمُ شُهَّدٌ	هَوازِنَ تَحْدُوها حُماةٌ بَطارِقُ[1]

تبدأ **الشريحة الأولى** بذكر الشاعر لقصة حبه لكنه لا يذكر أم عمرو، بل يذكر **(أم الحويرث)**، وهو بهذا يسبغ على قصته لوناً من الغموض وإن تناقل الأخبار قد أعطتها حجماً ربما ليس بحجمها، مع أنه يؤكد هنا تأكيداً واضحاً أن المرسل كان **(خالداً)**، **(ألا هل أتى أم الحويرث مرسل نعم خالد)** ثم يذكر الشاعر بأسىً بالغ ما كان بينه وبين خالد المذكور، بقوله **(وقد كان لي حيناً ملاطفاً ولم تك تخشى من لديه البوائق)** فالثقة بينهما كانت متأصلة، لكن الأسى في نبرة الأبيات تنقل للسامع خلال الأحرف والمقاطع فالشاعر متأسف جداً من فعل خالد به.

ينتقل للحديث عن صفاته ضمن **الشريحة الثانية** عن طريق الالتفات يقول: **(وكنت إذا ما الحرب ضرس نابها لجائحة والحين بالناس لاحق)**، ثم يذكر معمعة الحرب وقرعها ليصل إلى مدى فداء الشاعر لمن خانه **(أنوء به فيها فيأمن صاحبي ولو كثرت عند اللقاء البوارق)**.

ثم ينتقل **للشريحة الثالثة** في ذكر المرثي، عن طريق الاستدراك بـ**(لكن)** ثم يذكر صفة المرثي أنه **(لم تخش منه فجيعة)** لا في الماضي ولا حديثاً، فهو **(أخ لك مأمون السجيات)** ثم يذكر اسمه فهو يستحق الذكر وهو **(نشيبة لم توجد له الدهر سقطة)** ثم يمدح قبائل سعد ومازن فهو يفخر بكل القبيلة التي فيها مثل نشيبة، **(هم رجعوا بالعرج والقوم شهد، هوازن تحدوها حماة بطارق)**.

---

[1] الديوان، ص١٨١.

هذه الشرائح متساوقة لكن ذكر المرأة وليست أم عمرو، وذكر صفات الشاعر الحسَنة لإظهار سوء فعل المهجو (خالد) تبين أن الموضوعات فيها نوع من الاختلاف، حتى ينتهي للرثاء ويضمّنه المدح.

لقد قامت هذه القصيدة على شرائح ثلاث الأولى استنكارية بسؤال خالد عما فعل، والثانية فخر بالذات والثالثة في الرثاء، لقد تنوعت موضوعات الشرائح دون الابتعاد عن قصدية البناء والتي تؤدي في النهاية أن الصراع في الحياة الاجتماعية يتفاوت بتباعده وتقاربه ليكون في النهاية إلى الفناء.

القصيدة الخامسة من القصائد ذوات الشرائح الثلاث، (٣٤) من الديوان

أَسَاءَلْتَ رَسْمَ الدَّارِ أَمْ لَمْ تُسائِلِ ... عَنِ السَّكْنِ أَوْ عَنْ عَهْدِهِ بَالأوائِلِ
عَفا غَيْرَ نُؤْيِ الدَّارِ ما إنْ تُبِينُهُ ... وأقْطاعِ طُفْيٍ قَدْ عَفَتْ في المَعاقِلِ
لِمَنْ طَلَلٌ بالمُنْتَصى غَيْرُ حائِلِ ... عَفا بَعْدَ عَهْدٍ مِنْ قِطارٍ وَوابِلِ
عَفا بَعْدَ الحَيِّ مِنْهُمْ وقَدْ يُرى ... بِهِ دَعْسُ آثارٍ وَمَبْرَكُ جامِلِ
وإنَّ حَديثاً مِنْكِ لَوْ تَبْذُلِينَهُ ... جَنَى النَّحْلِ في أَلْبانِ عُوذٍ مَطافِلِ
مَطافِيلَ أبْكارٍ حَديثٍ نِتاجُها ... تُشابُ بِماءٍ مِثْلِ ماءِ المَفاصِلِ
رَآها الفُؤادُ فاسْتُضِلَّ ضَلالُهُ ... نِيافاً مِنَ البِيضِ الحِسانِ العَطابِلِ
فَلإنْ وَصَلَتْ حَبْلَ الصَّفا فَدُمْ لَها ... وإنْ صَرَمَتْهُ فانْصَرِفْ عَنْ تَجامُلِ
لَعَمْري لأَنْتَ البَيْتُ أُكْرِمُ أهْلَهُ ... وأقْعُدُ في أفْيائِهِ بالأَصائِلِ
وما ضَرَبٌ بَيْضاءُ يَأْوِي مَلِيكُها ... إلى طُنُفٍ أعْيا بِراقٍ ونازِلِ
تُهالُ العُقابُ أنْ تَمُرَّ بِرَيْدِهِ ... وتَرْمي دُونَهُ بالأَجادِلِ
تَنَهَّى بها اليَعْسُوبُ حَتَّى أَقَرَّها ... إلى مَأْلَفٍ رَحْبِ المَباءَةِ عاسِلِ
فَلَوْ كانَ حَبْلٌ مِنْ ثَمانِينَ قامَةً ... وتِسعينَ باعاً نالَها بالأنامِلِ
تَدَلَّى عَلَيْها بالحِبالِ مُوَثَّقاً ... شَدِيدُ الوَصاةِ نابِلٌ وابْنُ نابِلِ
فَحَطَّ عَلَيْها والضُّلُوعُ كأنَّها ... مِنَ الخَوْفِ أمْثالُ السِّهامِ النَّواصِلَ
فَشَرَّجَها مِنْ نُطْفَةٍ رَجَبِيَّةٍ ... سُلالِيَّةٍ مِنْ لَصْبِ سُلاسِلِ

بماءِ شُنانٍ زَعْزَعَتْ مَتْنَــهُ الـصَّبا وجــادَتْ عَلَيْــهِ دِيمَــةٌ بَعْــدَ وابِــلِ
بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهــا إذا جِئْــتُ طارِقــاً وأَشْهى إذا نامَــتْ كِـلابُ الأَســافِلِ
وَيَأْشِــبُنِي فِيهــا الَّــذِينَ يَلُونَهــا وَلَوْ عَلِمُــوا لَــمْ يأْشِـبُونِي بَطائِــلِ
وَلَوْ أَنَّ ما عِنْدَ ابْنَ بُجْــرَةَ عِنْــدَها مِنَ الخَمْرِ لَمْ تَبْلُــلْ لهــاتِي بِناطِــلِ
فَتِلْكَ الَّتي لا يَبْــرَحُ القَلْــبَ حُبُّهــا ولا ذِكْرُهــا مــا أَرْزَمَــتْ أُمُّ حائِــلِ
وَحَتَّى يَــؤُوب القارِظــانِ كِلاهُمــا ويُنْشَرَ في القَتْلــى كُلَيْــبٌ لِوائِــلِ[1]

تبدأ **الشريحة الأولى** بالتساؤل **(أساءلت رسم الدار، أم لم تـسائل)** وهـذه المقدمة طللية، لذكر الطلل فيها مع أنها عبارة عن سؤال يطرحه الـشاعر علـى شخص ضمن مخيلته، فهو يتابع طرح الأسئلة **(لمن طلل بالمنتصى غير حائـل)**، رغم أنه لم يتم الحول لكنه **(عفا بعد الحي منهم)**، فإن مجرد رحيلهم عنه أصـبح بلا حياة.

ينتقل الشاعر **للشريحة الثانية** عن طريق الالتفات فيحوّل الخطاب للحديث مع امرأة **(وإن حديثاً منك لو تبذلينه)** ثم يصف طيب الحديث من هذه المرأة التي لم يذكر اسمها **(جنى النحل في ألبان عوذ مطافل)** وهذه الألبان من الأبكـار مـن الإبل فهي من أطيب الألبان، **(تشاب بماء مثل ماء المفاصل)** وهذا الماء الرقراق من بين ثنايا الجبل أيضاً من أطيب المياه، يذكر هذا الطيب ليبرر للسامع هيام قلبه بها **(رآها الفؤاد فاستضل ضلاله)** ثم يلتفت في الخطاب للمذكر قد يكون خطـاب نفسه أو غيره المهم أنه يذكر القطيعة **(فإن وصلت حبـل الـصفا فـدم لهـا وإن صرمته فانصرف عن تجامل)** ثم يعود ليؤكد وصلها بقوله: **(لعمري لأنت البيـت أكرم أهله وأقعد في أفيائه بالأصائل)** ينهي الشاعر هذه الشريحة بالتأكيـد علـى ماعند المرأة من جمال ساحر وخير وافر.

تبدأ **الشريحة الثالثة** بالتشبيه الدائري ويأخذ فيه بوصف العسل **(وما ضرب بيضاء يأوي مليكها إلى طنف..)** يستطرد الشاعر بوصف المكان وعلوه لدرجـة أن الصقور تهاب أن تمر منه **(تهال العقاب أن تمر بريده)** ومع هذا فقد وصـلها **النحل (تنهى بها اليعسوب)** فجعلها مكاناً مألوفاً **(حتى أقرها إلـى مـألف رحـب**

---
[1] الديوان، ص١٩٨.

المباءة عاسل) وهذا المكان الذي بات مألوفاً بسبب العسل الذي ألفه مشتاره لذلك ينتقل الشاعر للحديث عن مشتار العسل وأنه وصل للمكان الذي فيه العسل **(تدلى عليها بالحبال موثقاً شديد الوصاة نابل وابن نابل)** حقاً إنه لماهر وإن كان حذره الشديد يخفف من إقدامه لكنه لا يثنيه عنه، **(فحط عليها والضلوع كأنها من الخوف أمثال السهام النواصل)** لكنه وصل إلى ذلك المكان الشاهق واستخرج العسل الصافي منه، **(فشرّجها من نطفة رجبية سلالية من ماء لصب سلاسل)** وهذا العسل المستخرج من نقطة من ماء ينزل في رجب وهي باردة في حر الصيف، وقد مزجت بماءٍ حركته ريح الصبا بعد أن جادت بذلك الماء غيمة بعد مطر شديد، **(وجادت عليه ديمة بعد وابل)** كل ذلك لم يكن **(بأطيب من فيها)** يتكلم عن تجربة تشعر السامع أنها حقيقية **(إذا جئت طارقاً وأشهى إذا نامت كلاب الأسافل)** حتى أن ما عند أشهر التجار من الخمر عندها لم يبلّ لهاته من شدة تلهّفه عليها **(ولو أن ما عند ابن بجرة عندها من الخمر لم تبلل لهاتي بناطل)** وهذه دلالة واضحة لعدم خوض التجربة الحقيقية لذلك بقي حبها عالق في القلب **(فتلك التي لا يبرح القلب حبها ولا ذكرها ما أرزمت أم حائل)** وسيبقى إلى الأبد **(وحتى يؤوب القارظان كلاهما وينشر في القتلى كليب لوائل)**.

هكذا تنتهي القصيدة بشرائحها الثلاث من ذكر للطلل وذكر للمرأة وذكر للعسل ليربط الشاعر بين المكان البائد ورغد العيش من جني العسل ذكر للمرأة، فهي الحياة بحلوها ومرها.

ثالثاً: القصائد ذوات الشرائح الأربعة

خصائص افتتاحية القصيدة ذات الشرائح الأربع

ق٧:	**صبا صبوة بل لج وهو لجوج**	**وزالت له بالأنعمين حدوج**
ق٢٦:	**أمن المنسون وريبها تتوجع**	**والدهر ليس بمعتب من يجزع**
ق٣٣:	**ألا زعمت أسماء أن لا أحبها**	**فقلت بلى لولا ينازعني شغلي**

خصائص افتتاحية القصائد ذوات الشرائح الأربع

تمتاز هذه القصائد باستخدام الاستفهام في أكثر من افتتاحية، ثم بالحديث عن الظعن والطلل، مع ما يتخللها من استخدام للحكمة.

خصائص العرض في القصائد ذوات الشرائح الأربع

يمتاز العرض في هذه القصائد بالاطناب بالوصف واستخدام القصة والمزج بين الغزل والرثاء –بكائية واضحة المعالم– ثم الانتقال بين موضوع لموضوع عن طريق: الالتفات وذكر اسم المرثي وإقحام بيت فيه حكمة متناغمة مع جو النص، والمدح.

خصائص الخاتمة في القصائد ذوات الشرائح الأربع

تميزت الخاتمة بالمديح كقصيدة: ق٢٩ وذكر مناقب المرثي على أنه كان من العدّاءة ق٢٠ ووجود الحكمة

هذه الخصائص التي تجلت في أطول القصائد عن أبي ذؤيب، فهي متنوعة، لتواصل دفقات قلب الشاعر لإيضاح رؤيته للحياة والموت، بآلياته المتعددة وبتنقلاته بين شرائحها بخفة ويسر.

القصيدة الأولى من ذوات الشرائح الأربع، (٧) من الديوان

صَبَا صَبْوَةً بَلْ لَجَّ وهْوَ لَجُوجُ   وزالَتْ لَهُ بالأَنْعَمَيْنِ حُدوجُ
كَما زالَ نَخْلٌ بِالعِراقِ مُكَمَّمٌ   أُمِرَّ لَهُ مِنْ ذي الفُرات خَليجُ
فإنَّكَ عَمْرِي أيَّ نَظْرَةِ عاشِقٍ   نَظَرْتَ وقُدْسٌ دُونَنَا وَدَجُوجُ
إلى ظُعُنٍ كالدَّوْمِ فِيهِا تَزايُلٌ   وهِزَّةُ أجْمالٍ لَهُنَّ وسِيجُ
غَدَوْنَ عَجالى وانْتَحَتْهُنَّ خَزْرَجٌ   مُفَقَّتَةٌ آثارَهُنَّ هَدُوجُ
سَقى أمَّ عَمْرٍ وكُلَّ آخِرِ لَيْلَةٍ   حَناتِمُ سُودٌ ماؤُهُنَّ ثَجِيجُ
إذا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبا   فَأَعْقَبَ نَشْءٌ بَعْدَها وخُرُوجُ

تَرَوَّتْ بماءِ البَحْرِ ثُمَّ تَنَصَّبَتْ   على حَبَشِيَّاتٍ لَهُنَّ نَئِيجُ
يُضِيءُ سَناهُ راتِقٌ مُتَكَشِّفٌ   أغَرُّ كَمِصْباحِ اليَهُودِ دَلُوجُ
كما نَوَّرَ المِصْباحَ لِلعُجْمِ أَمْرَهمْ   بُعَيْدَ رُقادِ النَّائِمينَ عَرِيجُ
أَرِقْتُ لَهُ ذاتَ العِشاءِ كأنَّهُ   مَخارِيقُ يُدْعى تَحْتَهُنَّ خَرِيجُ
تُكَرْكِرُهُ نَجْدِيَّةٌ وتَمُدُّهُ   مُسَفْسِفَةٌ فَوْقَ التُّرابِ مَعُوجُ
لَه هَيْدَبٌ يَعْلُو الشِّراجَ وهَيْدَبٌ   مُسِفٌّ بأذنابِ التِّلاعِ خَلُوجُ
ضَفادِعُهُ غَرْقى رِواءٌ كأنَّها   قِيانُ شُرُوبٍ رَجْعُهُنَّ نَشِيجُ
لِكُلِّ مَسِيلٍ مِنْ تِهامَةَ بَعْدَما   تَقَطَّعَ أَقْرانُ السَّحابِ عَجِيجُ
كأَنَّ ثِقالَ المُزْنِ بَيْنَ تُضارِعٍ   وشابَةَ بَرْكٌ مِنْ جُذامَ لَبِيجُ
فذَلِكَ سُقْيا أُمِّ عَمْرٍو وإنَّني   بِما بَذَلَتْ مِنْ سَيْبِها لَبَهِيجُ
كأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قامِسٍ   لَها بَعْدَ تَقْطِيعِ النُّبُوحِ وَهِيجُ
بِكَفَّيْ رَقاحِيٍّ يُحِبُّ نَماءَها   فَيُبْرِزُها لِلْبَيْعِ فَهْيَ فَرِيجُ
أجازَ إلَيْها لُجَّةً بَعْدَ لُجَّةٍ   أَزَلُّ كَغُرْنَيقِ الضُّحُولِ عَمُوجُ
فَجاءَ بِها بَعْدَ الكَلالِ كأنَّهُ   مِنَ الأَيْنِ مِحْراسٌ أَقَذُّ سَحِيجُ
فَجاءَ بِها ما شِئْتَ مِنْ لَطَمِيَّةٍ   تَدُومُ البِحارُ فَوْقَها وتَمُوجُ
عَشِيَّةَ قامَتْ بِالفِناءِ كأنَّها   عَقِيلَةُ نَهْبٍ تُصْطَفى وتَغُوجُ
وَصُبَّ عَلَيْها الطِّيبُ حَتَّى كأنَّها   أَسِيٌّ عَلى أُمِّ الدِّماغِ حَجِيجُ
كأَنَّ عَلَيْها بالَةً لَطَمِيَّةً   لَها مِنْ خِلالِ الدَّأْيَتَيْنِ أَرِيجُ
كأنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ يَوْمَ لَقِيتُها   مُوَشَّحَةٌ بِالطُّرَّتَيْنِ هَمِيجُ
بِأَسْفَلِ ذاتِ الدَّبْرِ أُفْرِدَ خِشْفُها   فَقَدْ وَلِهَتْ يَوْمَيْنِ فَهْيَ خَلُوجُ
وقُلْتُ لِعَبْدِ اللهِ أَيْسَمُ مُسَيَّبٌ   بِنَخْلَةَ يُسْقَى صادِياً ويَعِيجُ
فإنْ تُعْرِضِي عَنِّي وَإنْ تَتَبَدَّلي   خَلِيلاً ومِنْهُمْ صالِحٌ وسَمِيجُ
فإنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنْبَسٍ   وَقَدْ لَجَّ مِن ماءِ الشُّؤونِ لَجُوجُ
لأُحْسَبَ جَلْداً أو لِيُخْبَرَ شامِتٌ   ولِلشَّرِّ بَعْدَ القارِعاتِ فُرُوجُ
وذلِكَ أَعلى مِنْكِ فَقْداً رُزِئْتُهُ   كَرِيماً وبَطْنِي لِلْكِرامِ بَعِيجُ

وذَلِكَ مَشْبُوحُ الذِّراعَيْنِ خَلْجَمٌ   خَشُوفٌ بِأعْراضِ الدِّيارِ دَلُوجُ
ضَرُوبٌ لِهاماتِ الرِّجالِ بِسَيْفِهِ   إذا حَنَّ نَبْعٌ بَيْنَهُمْ وَشَرِيجُ
يُقَرِّبُهُ لِلْمُسْتَضِيفِ إذا دَعا   جِراءٌ وَشَدٌّ كالحَرِيقِ ضَرِيجُ[1]

تبدأ **الشريحة الأولى** بالحديث عن الظعن بجملة فعلية **(صبا صبوة)** فهو يذكر ضميراً غائباً **(أمرّ له من ذي الفرات خليج)** ثم تجده يلتفت من الضمير إلى الحديث عن نفسه بضمير الجماعة، **(وقدس دوننا ودجوج)** ويذكر الظعن بعد هذا **(إلى ظعن كالدوم فيها تزايل وهزة أجمال لهن وسيج)** ثم يخص بالذكر من بينهن واحدة **(وانتحتهن خزرج مفتقة آثارهن هدوج).**

تنتهي الشريحة الأولى عن الظعن بختمها بالحديث عن ضمير مؤنث عائد إلى إحدى النياق في الظعن، لتبدأ **الشريحة الثانية** بجملة فعلية عن أم عمرو **(سقى أم عمرو كل آخر ليلة حناتم سود ماؤهن ثجيج)**، ثم يستطرد بذكر الماء الممزوج بريح الصبا **(إذا هم بالإقلاع هبّت له الصبا)** حتى يذكر دورة الماء التي تنطلق من رياح البحر فتعود ماءً **(تروّت بماء البحر ثم تنصبت على حبشيات لهن نئيج)** ثم يستطرد بذكر السنا الذي يأت مع الغيم الأسود الكثيف **(يضيء سناه راتق متكشف)** يبدو أنه من قوته بدأ يقلق الشاعر **(أرقت له ذات العشاء)** فهو ذو صوت قوي لأنه مصاحب لريح جنوبية من شق نجد، **(تكركره نجدية)** ثم يستطرد الشاعر مرة أخرى ليذكر هذه المرة الخير الوافر الذي ينعم به المكان الذي تعلوه الغيوم، **(مسف بأذناب التلاع خلوج)** فهو قريب من أواخر التلاع "يجيء ويذهب ويقشر كل شيء"[1] وكذلك فإن الضفادع ترتع فيه بل غارقة بالريّ لوفرة الماء، **(ضفادعه غرقى رواء)** حتى أن لكل مكان جار من تهامة له نصيب من هذا الماء، **(لكل مسل من تهامة بعدما تقطع أقران السحاب عجيج)** حتى تضارع، وشابة، -وهي أماكن- كان لها نصيب في هذا الخير **(كأن ثقال المزن بين تضارع وشابة برك من جذام لبيج)** كأن هذا السحاب الثقيل إبل ضاربة في

---

(1) الديوان، ص٤٤.
(1) الديوان، ص٤٧.

الأرض. يعود الشاعر في نهاية الشريحة لذكر السقيا وذكر أم عمرو **(فذلك سقيا أم عمرو)**.

تبدأ **الشريحة الثالثة** بالحديث عن امرأة لكن هذه المرأة ليست أم عمرو إنها **(ابنة السهمي)** التي يشبهها بالدرة اللامعة **(كأن ابنة السهمي درة قامس لها بعد تقطيع النبوح وهيج)** ثم يذكر التاجر الذي يريد بيعها ليحسن من معيشته **(بكفي رقاحي يحب نماءها فيبرزها للبيع فهي فريج)** ثم يذكر بطولة الغواص الذي استخرج هذه الدرة بقوله: **(أجاز لها لجة بعد لجة)** حتى جاء بها بعد جهد كبير **(فجاء بها بعد الكلال)** لكنه جاء بأروع ما جاء به تاجر **(ما شئت من لطمية تدوم البحار فوقها وتموج)** ثم يذكر الشاعر الزمن ويعود للحديث عن المرأة بالقرائن الدالة على ذلك **(عشية قامت بالفناء كأنها عقيلة نهب تصطفى وتغوج)** وهي إلى جانب هذا ذات عطر خلاّب **(وصب عليها الطيب)** كأن عليها وعاءً من العطر الفارسي **(كأن عليها بالة لطمية لها من خلال الدأيتين أريج)** فهي أجمل وأبدع من رأتها عين ومع ذلك فإن خاتمة هذه الشريحة جاءت بوقع مفاجيء إذ انتقل من الوصف للجمال والروعة إلى الحديث عن القطيعة والإعراض **(فإن تعرضي عني وإن تتبدلي خليلاً ومنهم صالح وسميج)** وهكذا يرجع الشاعر المرأة إلى دالة واضحة وهي الحياة؛ فإن الشاعر يشخّصها بامرأة.

الشريحة الرابعة يؤكد فيها الشاعر أن الصبر على النوائب من أهم صفاته **(فإني صبرت النفس بعد ابن عنبس)** وهذه البداية وإن كانت بالفاء التي تشير إلى تتابع كلام إلا أنها بوجود قد مع الفعل الماضي **(وقد لج من ماء الشؤون لجوج)** لتؤكد أن تصبير النفس مع حبس الدموع ليست بالأمر السهل لكن لا بد من التجلّد **(لأحسب جلداً أو ليخبر شامت)** ثم يعود ضمن هذه الشريحة إلى الالتفات للمرأة التي كان خيّرها من قبل بين القطيعة والوصل ليذكر أنه أكثر مصيبة بفقده المرثي من فقدها **(وذلك أعلى منك فقداً رزئته)** فهو كريم، قوي، مقدام **(..كريماً)(مشبوح الذراعين، خلجم، خشوف بأعراض الرجال، دلوج)** ثم إنه **(ضروب لهامات الرجال بسيفه)** حتى يصل الشاعر لنهاية الشريحة التي بدأها برحيل الظعن وينهيها برحيل المرثي مع خاتمة تناسب نهاية الشريحة وتعداد الصفات البطولية

للمرثي والتي آخرها أنه ذو قوس ذو شريجة أي من شقين يقدمه لمن يستضيفه بالحرب فهو **(كالحريق ضريح)**.

تنقلت القصيدة بين شرائح أربع الظعن والمرأة (أم عمرو) والمرأة (ابنة السهمي) والرثاء، وإذ لا يخفى ما لرحيل المرأة وانقطاع وصلها من أثر على الرجل، ليؤكد الشاعر أن الرحيل هذا لا يؤثر عليه إذ إنه جلد كما هو جلد حين يرحل الرجال الأشاوس فهو في كل حال يصبر نفسه، وعليه فإن القصيدة على الرغم من تعدد شرائحها إلا أنها متماسكة البناء واضحة القصد.

القصيدة الثانية من ذوات الشرائح الأربع، (٢٦) من الديوان

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ	والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قالَتْ أُمَيْمَةُ ما لِجِسْمِكَ شاحِبا	مُنْذُ ابْتَذَلْتَ وَمِثْلُ مالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مَضْجَعا	إلاَّ أَقَضَّ عَلَيْكَ ذاكَ المَضْجَعُ
فَأَجَبْتُها أن ما لِجِسْمِيَ أنَّهُ	أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدى بَنِيَّ وأَعْقَبُونِي حَسْرَةً	بَعْدَ الرُّقادِ وَعَبْرَةً لا تُقْلِعُ
ولَقَدْ أرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ	ولَسَوْفَ يُولَعُ بالبُكى مَنْ يُفْجَعُ
سَبَقُوا هَوَيَّ وأَعْنَقُوا لِهَواهُمُ	فَتُخُرِّمُوا ولِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيْشٍ ناصِبٍ	وإخالُ أَنِّي لاحِقٌ مُسْتَتْبَعُ
ولَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أُدافِعَ عَنْهُمُ	فإذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ
وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها	أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ
فالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها	سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ
حَتَّى كأنِّي لِلْحَوادِثِ مَرْوَةٌ	بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ
وتَجَلُّدِي لِلشَّامِتِينَ، أُرِيهِمُ	أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ
والنَّفْسُ راغِبَةٌ إذا رَغَّبْتَها	وإذا تُرَدُّ إلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
والدَّهْرُ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ	جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدائِدُ أَرْبَعُ
صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأَنَّهُ	عَبْدٌ لآلِ رَبِيعَةَ مُسْبَعُ

أَكَلَ الجَمِيمَ وَطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ
بِقَرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ
فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ ... فَيَجِدُّ حِيناً في العِلاجِ ويَشْمَعُ
حَتّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ ... وبِأَيِّ حِينِ مُلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ
ذَكَرَ الوُرُودَ بِها وشاقَى أَمْرَهُ ... شُؤْماً وأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ
فافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّواءِ وماؤُهُ ... بَثْرٌ وعانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ
فكأَنَّها بِالجِزْعِ بَيْنَ نُبايِعٍ ... وأُلاتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ
وكأَنَّهُنَّ رِبابَةٌ وكأَنَّهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ
وكأَنَّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ ... بِالكَفِّ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابِئِ الـ ... ـضُّرَباءِ فَوْقَ النَّجْمِ لا يَتَتَلَّعُ
فَشَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذْبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فِيهِ الأَكْرُعُ
فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسّاً دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
وَنَمِيمَةً مِنْ قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطَعُ
فَنَكِرْنَهُ فَنَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بِهِ ... عَوْجاءُ هادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ
فَرَمى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحُوصٍ عائِطٍ ... سَهْماً فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّعُ
فَبَدا لَهُ أَقْرابُ هَذا رائِغاً ... عَجِلاً فَعَيَّثَ في الكِنانَةِ يُرْجِعُ
فَرَمى فأَلْحَقَ صاعِدِيّاً مِطْحَراً ... بِالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الأَضْلُعُ
فَأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهارِبٌ ... بِذَمائِهِ أَوْ بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ
يَعْثُرْنَ في عَلَقِ النَّجِيعِ كأَنَّما ... كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الأَذْرُعُ
والدَّهْرُ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ
شَغَفَ الكِلابُ الضّارِياتُ فُؤادَهُ ... فإذا يَرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ
ويَعُوذُ بالأَرْطى إذا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ
فَغَدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَهُ ... أُولى سَوابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ
فَانْصاعَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ ... غُبْرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وأَجْدَعُ

فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَيْنِ كَأَنَّما ... بِهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ
يَنْهَسْنَهُ وَيَذُودُهُنَّ وَيَحْتَمِي ... عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ
حَتَّى إِذا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً ... مِنْها وَقامَ شَرِيدُها يَتَضَوَّعُ
فَكَأَنَّ سَفُّودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرا ... عَجِلا لَهُ بِشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ ... بِيضٌ رِهابٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لَهُ ... سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ
فَكَبا كَما يَكْبُو فَنِيقٌ تارِزٌ ... بِالخَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
وَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ ... مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ
حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرْعُ حَتَّى وَجْهُهُ ... مِنْ حَرِّها يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَسْفَعُ
تَعْدُو بِهِ خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها ... حَلَقَ الرِّحالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ
قَصَرَ الصَّبُوحَ لَها فَشَرَّجَ لَحْمَها ... بِالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فِيها الإِصْبَعُ
تَأْبَى بِدِرَّتِها إِذا ما اسْتُكْرِهَتْ ... إِلَّا الحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ
مُتَفَلِّقٌ أَنْساؤُها عَنْ قانِئٍ ... كَالقُرْطِ صارِ غُبْرُهُ لا يُرْضَعُ
بَيْنا تَعانُقِهِ الكُماةَ وَرَوْغِهِ ... يَوْماً أُتِيحَ لَهُ جَرِيءٌ سَلْفَعُ
يَعْدُو بِهِ نَهْشُ المُشاشِ كَأَنَّهُ ... صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لا يَظْلَعُ
فَتَنازَلا وَتَوافَقَتْ خَيْلاهُما ... وَكِلاهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ
يَتَناهَبانِ المَجْدَ كُلٌّ واثِقٌ ... بِبَلائِهِ وَاليَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ
وَكِلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَوْنَقٍ ... غَضْباً إِذا مَسَّ الكَرِيهَةَ يَقْطَعُ
وَكِلاهُما فِي كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ ... فِيها سِنانٌ كَالمَنارَةِ أَصْلَعُ
وَعَلَيْهِما ماذِيَّتانِ قَضاهُما ... داوُدُ أَوْ صَنَعُ السَّوابِغِ تُبَّعُ
فَتَخالَسا نَفْسَيْهِما بِنَوافِذٍ ... كَنَوافِذِ العُبُطِ الَّتِي لا تُرْقَعُ
وَكِلاهُما قَدْ عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ ... وَجَنَى العَلاءَ لَوَ انَّ شَيْئاً يَنْفَعُ[1]

[1] الديوان، ص١٣٨.

هذه القصيدة في رثاء الأبناء[1]، تبدأ **الشريحة الأولى في هذه القصيدة** بالحكمة، إذ إن مصيبة الشاعر التي لا يعبأ بها الدهر، هي رؤيته العميقة لما وراء الحزن على المفقود، يجسد مراده من هذا المعنى باستدعائه المرأة القريبة من حركاته وسكناته، والتي تلاحظه في ساعات النوم والرقاد والتي تمنحه الحب والحنو والعطف في لحظات تابعة لخلوه مع نفسه، فالبيت الأول يشير إلى السؤال المتكرر من سبب الجزع (**أمن المنون وريبها تتوجع**) فهو يسأل نفسه الخالية، ويجيبها: (**والدهرليس بمعتب من يجزع**)، ثم ينتقل انتقالاً واعياً من حديث النفس إلى حواره مع أميمة التي سألته عن سبب نحوله؟ (**قالت أميمة ما لجسمك شاحباً**)، وهو سؤال سأله من قبل لنفسه فهو يعرض وحدة اندماجية بين ذاته والمرأة، فالقيمة الحوارية تنبع من تتابع الخطاب؛ فبعد أن سأل نفسه سؤالاً استنكارياً يتبعه سؤالها الحواري، فكأنها قرأت أفكاره الساعة، مبدياً الانسجام بين الروح والجسد والحكمة والمنطق والخيال والواقع، حين يجيبها كما أجاب ذاته: (**أن ما لجسمي؟ إنه أودى بني من البلاد فودعوا**) ليعتصر حسرة، بعد أن كان يرقد باطمئنان (**أودى بني وأعقبوني حسرة بعد الرقاد، وعبرة لا تقلع**) ثم يجعل من الحكمة ماءً سلسبيلاً يترقرق في ثنايا رؤيته الحزينة، حين يؤكد أن لا فائدة من البكاء (**ولقد أرى أن البكاء سفاهة**) ثم يتباطأ بذكر ذكراه فيهم مستنكراً استنكاراً خفياً لموتهم قبله (**سبقوا هوي وأعنقوا لهواهم**) وقد اعتبر أن الموت كان هوىً لهم، وهو بذلك يوازي بين الحياة الراكدة بالحزن وبين الموت، لذلك يذكر هواه إلى جانب هواهم، لكن النتيجة كانت أنهم (**فتُخرّموا، ولكل جنب مصرع**) لكنّ هواه هو ظل متعباً لذلك يتوقع أن عمره لن يطول بعدهم (**وإخال أني لاحق مستتبع**)، ثم يعرض في شريط ذكرياته الحزينة أنه حاول الدفاع عنهم لكن لا رادّ للموت (**ولقد حرصت بأن أدافع عنهم، فإذا المنية أقبلت لا تدفع**) ثم يعود للحكمة التي تتناسب مع عجزه فيقول: (**وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع**) لذلك لم يعد أمام المفجوع بمصائب الدهر إلا البكاء (**فالعين بعدهم كأن حداقها سملت بشوك**

---

(1) رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس عشر الهجري، مخيمر صالح، مكتبة المنار، الأردن، ص٢١ و٣٠-٣٣ و٤٠-٤١ و٧٦-٧٨ و١٧٥ و٢٠٠ و٢١٧ و٢٠٦ و١٧٢ و١٥٥ و١٦٩ و١٢٤-١٢٥.

فهي عور تدمع) وفي هذه إشارة تناصية لقصة النبي يعقوب عليه السلام حين وصفه عز وجل بقوله: **((وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم))** ثم يحاول أن يستمد من الدين ما يشبه مدى شعوره بالمصيبة، فيشبه نفسه بالصفا والمروة التي يمر بهما الناس كل يوم، ثم يذكر الشامتين وهم بالضرورة ليسوا من أصحاب الدين، لذلك يعتبر تجلده لهم استسلام للدهر وليس لهم، لذلك جاء بالحكمة التي مقتضاها **(والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع)** ينهي كلام الشامتين وكلام المواسين وحتى وسوسة نفسه ذاته ليؤكد فيها نهاية الشريحة الأولى ويمنح فيها السامع هدية النصح.

أما **الشريحة الثانية** فتكاد تكون مفصولة عن الشريحة الأولى لولا توحّد الموضوع، فالشاعر ينتقل في حديثه عن الموت إلى موت الحيوان يبدأ الشريحة بـ**(والدهر لا يبقي على حدثانه جون السراة له جدائد أربع)** فالمغزى أن الحديث عن رثاء الأبناء شيء مؤلم لكن النتيجة أن لا أحد يبقى على هذه البسيطة، فحمار السراة قوي فهو **(صخب الشوارب لا يزال كأنه عبد لآل أبي ربيعة مسبع)** ولا يزال قوياً كعبيد آل ربيعة وهو بقوته كالسبع، وهو أيضاً يأكل النبات أول طلوعه **(أكل الجميم)** وكذلك تطاوعه أتان طويلة، وقد أغرته النباتات بخصوبتها ذلك أنها بمكان ذو ماء وافر **(وأزعلته الأمرع)** ثم إنه **(بقرار قيعان سقاها وابل واه فأثجم برهة لا يقلع)** ثم إن هذه الأتن ظلت بهذا المكان الغني بالخضرة والماء **(فلبثن حيناً يعتلجن بروضه فيجدّ حيناً في العلاج ويشمع)** إذن فظلت هذه الأتن لاهية تضحك وتلعب، إلى أن بدأت المياه تجزر –وهذه لائحة شؤم– **(ذكر الورود بها وشاقى أمره شؤماً وأقبل حينه يتتبّع)** لذلك شق الحمار بهذه الأتن مكاناً عند ماء بئر فصادفه طريقاً صعباً **(فافتنهن من السواء وشاقه بئر وعانده طريق مهيع)** فاجتمعت هذه الأتن في مكان واحد كأنها تجمع لتنهب **(فكأنها بالجزع بين ينابع وأولات ذي العرجاء نهب مجمع)** يشبهها الشاعر بتجمعها بالقداح، ذلك أن الحمار يجمّعها خوفاً عليها كأنه صاحب القداح يفيضها ويصكّها **(وكأنهن ربابة وكأنه يسر يفيض على القداح ويصدع)**، أما الحمار فيشبهه بحديدة المدوس بالكف من شدة حرصه وتلفته حوله حذراً **(وكأنما هو مدوس متقلب بالكف إلا أنه هو**

أضلع) وأخيراً وصل بهن إلى مورد الماء (**فوردن**) ثم إنهـن بـدأن بالإطمئنـان (**فشرعن في حجرات عذب بارد حصبب البطاح فيه الأكرع**) ثم عاود الخطر مـرة أخرى إذ لم يلبثن أن شربن حتى سمعن صوتاً، (**فشربن ثم سمعن حسـاً دونـه شرف الحجاب وريب قرع يقرع**) يستطرد الشاعر في هذا الوصف (**ونميمة مـن قانص متلبب في كفه جشء أجش وأقطع**) يؤكد أن المكان آمن من حيث وجـود الماء والكلأ لكن المشكلة أن الخوف يقبع في دواخل الحيوانات، من وجود الصائد (**فنكرنه فنفرن وامترست به عوجاء هادية وهاد جرشع**) لكن الصياد عمل بإنفاذ قنصه فقتلهن (**فرمى فأنفذ من نحوص عائط سهماً فخرّ وريشه متـصمّع**) ولـم يتراجع فعمله هو القضاء على هذه الأتن والحمار (**فبدا له أقراب هذا رائغاً عجلاً فعيّث في الكنانة يرجع**) (**فرمى فألحق صاعدياً مطحراً بالكشح فاشـتملت عليـه الأضلع**) (**فأبدهن حتوفهن فهارب بذمائه أو بارك متجعجع**) (**يعثرن فـي علـق النجيع كأنما كسيت برود بني تزيد الأذرع**). إذن قتل الصياد كل هذه الحيوانات أو تركها بين مريض مرض الموت أو ميت.

تبدأ **الشريحة الثالثة** باللازمة التي بدأ الشاعر بها الشريحة الثانية (**والدهر لا يبقي على حدثانه**) يذكر قصة الصراع الأخرى في هذه الدنيا الكثيرة العجـب (**شبب أفزته الكلاب مروّع**) وهذه قصة حيوان آخر هو الثور لكنه مسنّ وليس ذو جدائد، وبين الكلاب (**شعف الكلاب الضاريات فؤاده فإذا يرى الـصبح المـصدّق يفزع**) فهو دائم الخوف والترقب (**يرمي بعينيه الغيوب وطرفـه مغـض يـصدّق طرفه ما يسمع**) حتى رأى الكلاب بقوائمها (**فغدا يشرّق متنـه فبـدا لـه أولـى سوابقها قريباً توزع**) فهاجه الفزع لرؤيتها (**فانصاع من فزع وسدّ فروجه غبـر ضوار وافيان وأجدع**) فاستجمع قوّته وتصدّى لها (**فنحا لها بمذلقين كأنما بهمـا من النضح المجدّع أيدع**) أخذ هذا الثور بقرنيه الحادين يتبادل مع الكلاب الصراع (**ينهسنه ويذودهن ويحتمي عبل الشوى بالطرتين مولـع**) فـأبلى بـلاءً حـسناً معها(**حتى إذا ارتدت وأقصد عصبة منها وقام شريدها يتـضوّع**) لكـن الـصياد صاحب الكلاب حين رآه كذلك وقد أنهك من معركته استخدم معه سلاحاً آخر هو رمي السهام (**فدنا له رب الكلاب بكفه بيض رهاب ريشهن مفـزّع**) فرمى سـهماً

لينقذ من فرّ من كلابه فأصابه سهم **(فرمى لينقذ فرّها فهوى له سهم فأنفذ طرتيه المنزع)** فسقط بعد ذلك الدور البطولي الذي أدّاه **(فكبا كما يكبو فنيق تارز بالخبث إلا أنه هو أبرع)**.

الشريحة الرابعة؛ تبدأ بما بدأته الشريحتين الثانية والثالثة **(والدهر لا يبقى على حدثانه)** لكن هذه قصة صراع جديدة من قصص الحياة؛ **(مستشعر حلق الحديد مقنّع)** فهي تروي قصة فارس من الفرسان **(تعدو به خوصاء يفصم جريها حلق الرحالة فهي رخو تمزع)** وهذه الفرس غائرة العين من شدة عدوها تنفصل حلق الحزام، فهي سريعة وقوية إذ اقتصر لبن الصباح عليها أي خصّها بذلك فارسها **(قصر الصبوح لها فشرّج لحمها بالنيّ فهي تثوخ فيها الإصبع)** حتى عظم لحمها وزاد عمّا يجب أن تكون عليه فتشقق لحمها الكثير حتى لتغور فيه الإصبع لكثرته. وهي عزيزة النفس **(تأبى بدرتها إذا ما استكرهت)** مهما كان في درتها من الحليب **(متفلق أنساؤها عن قانيء كالقرط صارٍ غبره لا يرضع)**.

ينتقل الشاعر من تصوير قصة فارسه إلى فارس آخر **(بينا تعانقه الكماة وروغه يوماً أتيح له جريء سلفع)** وهذا البطل الثاني أيضاً له من الخيل القوية يعدو بها **(يعدو به نهش المشاش كأنه صدع سليم رجعه لا يظلع)** فحصانه شديد العدو خفيف القوائم كأنه وعل مقدام، **(فتنازلا وتوافقت خيلاهما وكلاهما بطل اللقاء مخدّع)** فكلاهما مخدوع بغرور الدنيا التي تغري كل واحد ببقائه ولا بقاء لإنسان، **(وكلاهما متوشّح ذا رونق عضباً إذا مسّ الكريهة يقطع)** فهما متزينان بزينة الحرب **(وكلاهما في كفّه يزنيّة فيها سنان كالمنارة أصلع)** وهما متوشحان بدروع الحرب التي يظنان أنهما قد تمنع أحدهما من الموت **(وعليهما ماذيتان قضاهما داوود أو صنع السوابغ تبّع)** لذا أخذ كل واحد يحاول أن يضرب صاحبه خلسة **(فتخالسا نفسيهما بنوافذ كنوافذ العبط التي لا ترفع)** وقد خرّق الواحد الآخر خروقاً بالغة فنالا مجداً بطولياً لكنهما خسرا حياتهما فلا ينفع المجد بعد موت صاحبه **(وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء لو أن شيئاً ينفع)**.

وهكذا تنتهي الشرائح الأربعة ي هذه القصيدة وجميعها فيها استنكار لأمر الصراع في الحياة، الذي يودي بالأحبة وحتى بالحيوانات الآمنة.

هذه القصيدة تبدأ بشرائحها الأربع بحكمة، لكن انتقال الشاعر في أسلوبه البنائي ما بين حكمة وحوار وقصة كقصة الحيوان وصراعه مع الحيوان لينتصر فيلقى حتفه على يدي الإنسان، لتبدأ قصة جديدة بصراع الإنسان مع الإنسان لتنتهي القصة بشرائحها الأربع معلنة قوة في التماسك البنائي معطية بعداً من أبعاد رؤية الشاعر للموت والحياة والصراع بينهما.

القصيدة الثالثة من القصائد ذوات الشرائح الأربع، (٣٣) من الديوان

قد يلجأ الشاعر للتعبير الصريح عن الحب في بعض المواطن ليعطي واقعية لتجربته الشعرية، فأبو ذؤيب يراوح في سياقه النصي للمرأة توكيداً على مكانتها البالغة العمق والتي تؤكد اعتبارها منظومة حياة فيأت على ذكر حبها بشكل صريح إذ يقول:

أَلا زَعَمَتْ أَسْماءُ أَنْ لا أُحِبُّها ... فَقُلْتُ بلى لَولا يُنازِعني شُغْلي
جَزَيْتُكِ ضِعْفَ الوُدِّ لَمَّا اشْتَكَيْتِهِ ... وَما إنْ جَزاكِ الضِّعْفَ مِنْ أَحَدٍ قَبْلي
فَإنْ تَكُ أُنْثَى مِنْ مَعَدٍّ كَرِيمَةً ... عَلَيْنا فَقَدْ أُعْطِيتِ نافِلَةَ الفَضْلِ
لَعَمْرُكَ ما عَيْساءُ تَنْسأُ شادِناً ... يَعِنُّ لَها بالجِزْعِ مِنْ نَخِبِ النَّجْلِ
إذا هِيَ قامَتْ تَقْشَعِرُّ شَواتُها ... ويُشْرِقُ بَيْنَ اللِّيتِ مِنْها إلى الصُّقْلِ
تَرى حَمَشاً في صَدْرِها ثُمَّ إنَّها ... إذا أَدْبَرَتْ وَلَّتْ بِمُكْتَنِزٍ عَبْلِ
وَما أُمُّ خِشْفٍ بِالعَلايَةِ تَرْتَعي ... وتَرْمُقُ أَحياناً مُخاتَلَةَ الحَبْلِ
بِأَحْسَنَ مِنْها يَوْمَ قالَتْ تَدَلُّلاً ... أَتَصْرِمُ حَبْلي أَمْ تَدُومُ على وَصْلي
فَإنْ تَزْعُميني كُنْتُ أَجْهَلُ فِيكُمُ ... فَإنِّي شَرَيْتُ الحِلْمَ بَعْدَكِ بِالجَهْلِ
وقالَ صِحابِي قَدْ غُبِنْتَ فَخِلْتُني ... غَبَنْتُ فَما أَدْري أَشَكْلُهُمُ شَكْلي
على أَنَّها قالَتْ رَأَيْتُ خُوَيْلِداً ... تَنَكَّرَ حتَّى عادَ أَسْوَدَ كالجِذْلِ
فَتِلْكَ خُطُوبٌ قَدْ تَمَلَّتْ شَبابَنا ... قَديماً فَتُبْلِينا المَنُونُ وَما نُبْلي
وَتُبْلي الأُلى يَسْتَلْئِمُونَ على الأُلى ... تَراهُنَّ يَوْمَ الرَّوْعِ كالحِداءِ القُبْلِ
فَهُنَّ كَعِقْبانِ الشَّرِيفِ جَوانِحٌ ... وَهُمْ فَوْقَها مُسْتَلْئِمُو حَلَقِ الجَدْلِ

مَنايا يُقَرِّبْنَ الحُتُوفَ لأهْلِها ... قَديماً وَيَستَمْتِعْنَ بالأنَسِ الجِبْلِ
ومُفْرِهَةٍ عَنْسٍ قَدَرْتُ لِرِجْلِها ... فَخَرَّتْ كَما تَتَّابَعُ الرِّيحُ بالقَفْلِ
لِحَيٍّ جِياعٍ أوْ لِضَيْفٍ مُحَوَّلٍ ... أُبادِرُ حَمْداً أنْ يَلَجَّ بِهِ قَبْلي
رَوِيتُ ولَمْ يَغْرَمْ نَديمي وَحاوَلَتْ ... بَني عَمِّها أسْماءُ أنْ يَفْعَلُوا فِعْلي
فَما فَضْلَةٌ مِنْ أذْرِعاتٍ هَوَتْ بِها ... مُذَكَّرَةٌ عَنْسٌ كَهادِيَةِ الضَّحْلِ
سُلافَةُ راحٍ ضُمِّنَتْها إداوَةٌ ... مُقَيَّرَةٌ رِدْفٌ لِمُؤْخِرَةِ الرَّحْلِ
تَزَوَّدَها مِنْ أهْلِ بُصْرى وَغَزَّةٍ ... عَلى جَسْرَةٍ مَرْفُوعَةِ الذَّيْلِ والكِفْلِ
فَوافى بِها عُسْفانَ ثُمَّ أتى بِها ... مَجَنَّةَ تَصْفُو في القِلالِ ولا تَغْلي
وراحَ بِها مِنْ ذي المَجازِ عَشِيَّةً ... يُبادِرُ أولى السَّابِقاتِ إلى الحَبْلِ
فَجِئْنَ وجاءَتْ بَيْنَهُنَّ وإنَّهُ ... لَيَمْسَحُ ذِفْراها تَزَعَّمُ كالفَحْلِ
فَجاءَ بِها كَيْما يُوَفِّيَ حَجَّهُ ... نَديمُ كِرامٍ غَيْرُ نِكْسٍ وَلا وَغْلِ
فَباتَ بِجَمْعٍ ثُمَّ تَمَّ إلى مِنًى ... فَأصْبَحَ راداً يَبْتَغي المَزْجَ بالسَّحْلِ
فَجاءَ بِمَزْجٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ ... هُوَ الضَّحْكُ إلاّ أنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ
يَمانِيَةٍ أحْيا لَها مَظَّ مَأْبِدٍ ... وآلَ قَراسٍ صَوْبُ أرْمِيَةٍ كُحْلِ
فَما إنْ هُما في صَحْفَةٍ بارِقِيَّةٍ ... جَديدٍ أُرِقَّتْ بالقَدُومِ وبالصَّقْلِ
بِأطْيَبَ مِنْ فيها إذا جِئْتُ طارِقاً ... ولَمْ يَتَبَيَّنْ ساطِعُ الأُفُقِ المُجْلي
إذا الهَدَفُ المِعْزابُ صَوَّبَ رَأسَهُ ... وأمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثَّلَّةِ الخُطْلِ[1]

تبدأ **الشريحة الأولى** بادعاء الشاعر أنه سمع زعماً من أسماء **(ألا زعمت أسماء أن لا أحبها)** فأجابها بسرعة **(فقلت بلى لولا ينازعني شغلي)** ثم يوضح مكانة المرأة حيث منحها وداً مضاعفاً **(جزيتك ضعف الود لما اشتكيته وما إن جزاك الضعف من أحد قبلي)** فإنه يؤكد لها أنها من أعطيت نافلة الفضل **(فإن تك أنثى من معد كريمة علينا فقد أعطيت نافلة القول)** ثم يصف المرأة عن طريق التشبيه الدائري **(لعمرك ما عيساء تنسأ شادناً يعنّ لها بالجزع من نخب النجل)** يشبه الظبية التي تسوق ولدها الذي يناديها بصوت حزين من منطقة الجزع في

(١) الديوان، ١٨٩.

وادي نخِب، حين تقوم يظهر جمالها من صفحة العنق إلى الخاصرة **(إذا هي قامت تقشعر شواتها ويشرق بين الليت منها إلى الصقل)** ثم إنها دقيقة الصدر مكتنزة العجُز، ثم يذكر أم خشف وهي الظبية التي ترتع وتخاف حبل الصياد **(وما أم خشف بالعلاية ترتعي وترمق أحياناً مخاتلة الحبل)**، ثم يتمم التشبيه الذي بدأه وعطف عليه **(بأحسن منها يوم قالت تدللاً أتصرم حبلي أم تدوم على وصلي)** إذ يحاول الشاعر أن يبين دائماً أن المرأة هي التي تبادر في لقطيعة، **(فإن تزعميني كنت أجهل فيكم فإني شريت الحلم بعدك بالجهل)** وهذا البيت فيه دلالة واضحة أنه يخاطب المرأة التي خانته ذلك أنه كان يعلم خيانتهما وهي لم تكن تعرف أنه يعلم ذلك لذلك يتبع قوله بـ**(وقال صحابي غبنت فخلتني غبنت فما أدري أشكلهم شكلي)** ذلك أنه إن علم من شأن محبوبته فهو ليس بمغبون فربما أصحابه حالهم كحاله، ومع ذلك فقد عادت إليه واسترضته **(على أنها قالت رأيت خويلداً تنكّر حتى عاد أسود كالجذل)**.

تبدأ **الشريحة الثانية** بالحديث عن الخطوب إذ إن ما حصل معه بخيانة امرأة له مع قريبه وصديقه أي خطب، لذلك يذكر أنه تعلم درساً من ذلك **(فتلك خطوب قد تملّت شبابنا قديماً فتبلي المنون وما نبلي)** ثم يذكر أن الموت لاحق بكل مخلوق إذ لم يخلد أحد من قبل **(وتبلي الأولى يستلئمون على الألى تراهن يوم الروع كالحدأ القبل)** وهكذا يموت الأبطال في الحروب حتى أن الخيل التي يركبونها كالعقبان في سرعتها والفرسان فوقها يلبسون الدروع القوية **(فهن كعقبان الشُرَيف جوانح وهم فوقها مستلئمو حلق الجدل)** لكن لا مفر من القدر فإن المنية لاحقة بالجميع **(منايا يقربن الحتوف لأهلها قديماً ويستمتعن بالأنس الجِبل)**.

تبدأ **الشريحة الثالثة** بالفخر الذاتي بالحديث عن ناقة ضرب الشاعر رجلها بسيفه **(ومفرهة عنس قدرت لرجلها فخرّت كما تتابع الريح بالقفل)** فعل ذلك **(لحيٍ جياع أو لضيف محوّل أبادر حمداً أن يلجّ به قبلي)** وهذا الفعل يبادر فيه أهل الكرم والخير ثم إنه روى أيضاً بعد أن أطعم **(رويت ولم يغرم نديمي وحاولت بني عمها أسماء أن يفعلوا فعلي)** فقد أطعم وأشبع وروى فأروى ولم

يفعل ندماؤه مثله وكذلك أبناء عمومة أسماء حاولوا فلم يتمكنوا فعل ما فعله الشاعر.

تبدأ **الشريحة الرابعة** بوصف الخمر عن طريق التشبيه الدائري **(فما فضلة من أذرعات هوت بها مذكرة عنس كهادية الضحل)** تأتي من الشام على ناقة قوية وتوضع في إناء جميل ودقيق الصنع حيث لا يتغير طعمها من بعد السفر، ثم يستطرد في ذكر التجار الذين يتاجرون بها **(فوافى بها عسفان ثم أتى بها مجنة تصفو في القلال ولا تغلي)** ثم يذكر النياق التي حملت تلك الخمور ثم يستطرد في ذكر التاجر الذي جاء بها فيصف طريقه التي جاء يبيعها فيه **(فجاء بها كيما يوفّي حجه نديم كرام غير نكس ولا وعل)** ثم حضر مزجها **(فجاء بمزج لم ير الناس مثله هو الضحك إلاّ أنه عمل النحل)** فقد جاء بصفيحة العسل من اليمن فجعل الخمر معها **(بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً ولم يتبيّن ساطع الأفق المجلي)** ذلك في وقت متأخر من الليل، إذا ما ثقيل النوم من الرجال أو كثر شربه لكثرة ماله وحلاله فنام نوماً ثقيلاً.

يحاول الشاعر في هذه الشرائح أن يبين مكانة المرأة أياً كانت صفتها في القبيلة، كما يحاول أن يعطي نفسه قيمة الكرم التي تنقص غيره، لذلك جاء بأسماء وأبناء عمومتها الذين يحاولون أن يفعلوا فعله، هذا ليصل إلى النتيجة؛ وهي أن الصراع لا يكون في الحروب فقط، وإنما الصراع قائم في السلم أيضاً وعلى البسيط من الأمور أحياناً ذلك ما تتطلبه الحياة التي مثّل الشاعر لها بالمرأة.

تنتهي هذه القصيدة بشرائحها الأربع بفلسفة واضحة للشاعر في بنائه لقصيدته إذ إن ما بين المرأة التي يعبر بها عن الحياة وبين الحرب الذي ينتظر فيها الموت يوجد نتيجتان الأولى رجل منتصر بالحياة يجني ربحه ببيع الخمر والآخر رجل منتصر من حربه فالنتيجتان هما من جرّء الصراع على الحياة. وعليه فإن تماسك القصيدة بشرائحها تعبر عن رؤية الشعر للصراع من أجل البقاء.

رابعاً: القصيدة ذات الخمس شرائح

ق٢٠: هل الدهر إلا ليلة ونهارها   وإلا طلوع الشمس ثم غيارها

القصيدة الأولى من ذوات الشرائح الخمس، (٢٠) من الديوان

هَلِ الدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَةٌ ونَهارُها   وإلاَّ طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيارُها
أبى القَلْبُ إلاَّ أُمَّ عَمْرٍو وأَصْبَحَتْ   تُحَرَّقُ نارِي بالشَّكاةِ ونارُها
وعَيَّرَها الواشُونَ أنِّي أُحِبُّها   وتِلْكَ شَكاةٌ ظاهِرٌ عَنْكَ عارُها
فَلا يَهْنَأِ الواشينَ أنْ قَدْ هَجَرْتُها   وأَظْلَمَ دُونِي لَيْلُها ونَهارُها
فإنْ أَعْتَذِرْ مِنْها فإنِّي مُكَذَّبٌ   وإنْ تَعْتَذِرْ يُرْدَدْ عَلَيْها اعْتِذارُها
فَما أُمُّ خِشْفٍ بالعَلايَةِ فارِدٍ   تَنُوشُ البَرِيرَ حَيْثُ نالَ اهْتِصارُها
مُوَشَّحَةٌ بالطُّرَّتَيْنِ دَنا لَها   جَنى أَيْكَةٍ يَصْفُو عَلَيْها قِصارُها
بها أَبَلَتْ شَهْرَيْ رَبيعٍ كِلَيْهِما   فَقَدْ مارَ فيها نَسْؤُها واقْتِرارُها
وسَوَّدَ ماءُ المَرْدِ فاها فَلَوْنُهُ   كَلَوْنِ النَّؤُورِ فَهْيَ أَدْماءُ سارُها
بِأَحسَنَ مِنْها حِينَ قامَتْ فَأَعْرَضَتْ   تُوارِي الدُّمُوعَ حِينَ جَدَّ انْحِدارُها
وما حاوَلَتْ إلاَّ لِتَعْنَتَ لُبَّهُ   غَداةَ الظِّباءِ أوْ لِيُعْذَرَ جارُها
كأنَّ على فيها عُقاراً مُدامَةً   سُلافَةُ راحٍ عَتَّقَتْها تِجارُها
مُشَعْشَعَةً مِنْ أَذْرِعاتٍ هَوَتْ بِها   رِكابٌ وعَنَّتْها الزِّقاقُ وقارُها
فَلا تُشْتَرى إلاَّ بِرِبْحٍ سِباؤُها   بَناتُ المَخاضِ شِيمُها وحِضارُها
تَرى شَرْبَها حُمْرَ الحِداقِ كأنَّهُمْ   أُساوى إذا ما مارَ فيهِمْ سُوارُها
أَلِلْحَيْنِ قامَتْ هاهُنا أمْ تَعَرَّضَتْ   فُطَيْمَةُ أمْ كَيْما يَبَرَّ اعْتِذارُها
فإنَّكَ مِنْها التَّعَذُّرَ بَعْدَما   لَجِجْتَ وشَطَّتْ مِنْ فُطَيْمَةَ دارُها
لَنَعْتُ التي قامَتْ تُسَبِّعُ سُؤْرَها   وقالَتْ حَرامٌ أنْ يُرَجَّلَ جارُها
تَبَرَّأُ مِنْ دَمِ القَتيلِ وبَزِّهِ   وَقَدْ عَلِقَتْ دَمَ القَتيلِ إزارُها
فإنَّكِ لَوْ ساءَلْتِ عَنَّا فَتُخْبَري   إذا البُزْلُ راحَتْ لا تَدُرُّ عِشارُها
لأُنْبِئْتِ أنَّا نَجْتَدِي الحَمْدَ إنَّما   تَكَلَّفُهُ مِنَ النُّفُوسِ خِيارُها
لَنا صِرَمٌ يُنْحَرْنَ في كُلِّ شَتْوَةٍ   إذا ما سَماءُ النَّاسِ قَلَّ قِطارُها

وَسُودٌ مِنَ الصَّيْدانِ فيهـا مَـذانِبُ الـ ... ـنُّـضَارِ إذا لَـمْ نَـسْتَفِدْها نُعارُهـا
لَهُـنَّ نَـشيجٌ بالنَّـشيلِ كأنَّهـا ... ضَـرائِرُ حِرْمِـيٍّ تَفـاحَشَ غارُهـا
إذا اسْتُعْجِلَتْ بَعْدَ الخُبُـوِّ تَرازَمَـتْ ... كَهَزْمِ الظُّؤَارِ جُـرَّ عَنْها حُوارُهـا
إذا حُـبَّ تَـرْوِيحُ القُتَـارِ فإنَّنـا ... نُرَوِّحُهـا شَـفْعاً حَمِيـداً قُتارُهـا
فإنْ تَـصْرِمِي حَبْلِـي وإنْ تَتَبَـدَّلِي ... خَلِـيلاً وإحْـداكُنَّ سُـوءٌ قِـصارُها
فـإنِّي إذا مـا خُلَّـةٌ رَثَّ وصْـلُها ... وجَـدَّتْ بِـصُرْمٍ واسْـتَمَرَّ عِـذارُها
وحالَتْ كَحَوْلِ القَوْسِ طُلَّـتْ فَعُطِّلَـتْ ... ثَلاثـاً فأعْيـا عَجْـسُها وظُهارُهـا
فـإنِّي جَـديرٌ أنْ أوَدِّعَ عَهْـدَها ... حَمِيداً ولَـمْ يُرْفَـعْ لَـدَيْنا شَـنارُها
فإنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابـنِ عَنْـبَسٍ ... نُـشَيْبَةَ والهَلْكَـى يَهِـيجُ ادِّكارُهـا
وذلِـكَ مَـشْبُوحُ الـذِّراعَيْنِ خَلْجَـمٌ ... خَشُوفٌ إذا ما الحَرْبُ طالَ مِرارُهـا
إذا ما الخَلاجِـيمُ العَلاجِـيمُ نَكَّلُـوا ... وطالَ عَلَـيْهِمْ ضَرْسُها وسُعارُها
ضَرُوبٌ لِهامـاتِ الرِّجـالِ بِـسَيْفِهِ ... إذا أُعْجِمَتْ وَسْطَ الشُّؤُونِ شِـفارُها
بِضَرْبٍ يفُضُّ البَيْضَ شِـدَّةُ وَقْعِـهِ ... وطَعْنٍ كَرَكْضِ الخَيْلِ تُقْلَـى مِهارُهـا
وَطَعْنَةِ خَلْـسٍ قَـدْ طَعَنْـتَ مُرِشَّـةٍ ... كَعَـطِّ الـرِّداءِ لا يُـشَكُّ طَوارُهـا
مُسَحْسِحَةٍ تَنْفِي الحَـصى عَـنْ طَرِيقِهـا ... يُطَيِّـرُ أحْـشاءَ الرَّعِيـبِ انْثِرارُهـا
وَمُـدَّعَسٍ فيـهِ الأنِـيضُ اخْتَفَيْتَـهُ ... بِجَـرْداءَ يَنْتـابُ الثَّمِيـلَ حِمارُهـا
وعادِيَـةٍ تُلْقِـي الثِّيـابَ كأنَّهـا ... يَعـافِيرُ رَمْـلٍ مَحْـصُها وانْبِتارُهـا
سَبَقْتَ إذا ما الـشَّمْسُ آضَـتْ كأنَّهـا ... صَـلاءَةُ طِيـبٍ لِيطُهـا واصْـفِرارُها
إذا ما سِراعُ القَـومِ كـانُوا كـأنَّهُمْ ... قَوافِلُ خَيْـلٍ جَرْيُهـا واقْوِرارُهـا[1]

تبدأ الشريحة الأولى بالتساؤل الخطير الذي يعيشه الإنسان فإجابته بدهيـة **(هل الدهر إلا ليلة ونهارها وإلا طلوع الشمس ثم غيارها)** وهذا تساؤل تقريري، يطرحه الشاعر للتأكيد على أن الدهر ليلة وانقضاؤها، وهذه مقدمة مستقلة ذلك أن البيت الثاني من هذه الشريحة يبدأ بالحديث عن القلب بجملة فعلية **(أبى القلـب إلا أم عمرو)** وهذه الجملة بعد ذلك التساؤل الواضح الإجابة، يريد الشاعر أن يوصل

[1] الديوان، ص١٠٨.

أن من السفاهة أن يأبى القلب إلا امرأة بعينها، وأن يتحمل المحب كلام الوشاة بدلالة قوله **(وتلك شكاة ظاهر عنك عارها)** لذلك يؤكد انسحابه من حبها بالدعاء على الوشاة وبالتأكيد على أنه هجرها، **(فلا يهنأ الواشون أن قد هجرتها)** وبعد هذا الهجر لن يكون اعتذار وإن تم الاعتذار فلن يكون مقبولاً **(فإن أعتذر فإني مكذب وإن تعتذر يردد عليها اعتذارها)**. ينتقل الشاعر للتشبيه الدائري للظبية **(فما أم خشف بالعلاية فارد)** وهي **(موشحة بالطرتين)** وهي بهذا الجمال مدللة فهي **(تنوش البرير حيث نال اهتصارها)** ثم **(دنا بها جنى أيكة يضفو عليها قصارها)** ثم هي مستقرة **(بها أبلت شهري ربيع كليهما)** حتى باتت أجمل مما كانت إذ **(مار نسؤها واقترارها)** و**(سوّد ماء المرد فاها)** وكل هذا التشبيه للظبية ليس **(بأحسن منها حين قامت فأعرضت تواري الدموع حين جدّ انحدارها)** وهي بهذه الدموع تستدر عطف الرجل، إذ **(وما حاولت إلا لتعنت لبه)** فإن جمالها لا يوصف **(كأن على فيها عقاراً مدامة سلافة راح عتقتها تجارها)**. تنتهي هذه الشريحة هنا لتبدأ الشريحة الثانية في الحديث عن الخمرة.

تبدأ **الشريحة الثانية** بالحديث عن الخمر حتى لو لم يكن متصلاً بما قبله إذ صفة الشعشعة واضحة للخمر **(مشعشعة من أذرعات هوت بها ركاب وعنتها الزقاق وقارها)** وهكذا استطرد الشاعر بالحديث عن شراب هذه الخمرة فهم يشترونها بسعرٍ غالٍ، ثم يستطرد في صفات الخمر **(مشعشعة)** ثم يذكر أهلها فهي تباع بربح لا يباع به إلا الإبل الكريمة العزيزة **(فلا تشترى إلا بربح سباؤها بنات المخاض شيمها وحضارها)** ثم يذكر شاربي هذه الخمر بأنهم **(حمر الحداق)** وهكذا تنتهي الشريحة الاستعراضية للخمر وشاربيه كي تعود الشريحة اللاحقة للمرأة.

تبدأ **الشريحة الثالثة** بذكر **(فطيمة)** وهي لم تذكر في القصيدة من قبل كما يذكر الشاعر الاعتذار الذي ذكره مع أم عمرو من قبل إذ ضرب هذا مثلاً للتعذّر ليأت به مثلاً لامرأة ضربت مثلاً حين كانت تقتل القتيل مع أنها تسبّع السؤر أي تغسله سبعاً، فهي تبتعد عن حرمة النجس في الوعاء لتقوم بالذي هو أشد حرمة

(القتل) فهي تتبرأ من دم القتيل رغم أن دمه عالق بيديها حتى لو غسلتها وطهّرتها.

تبدأ **الشريحة الرابعة** بالفخر الجماعي وبتوجيه الخطاب للمرأة **(فإنك لو ساءلت عنا فتخبري إذا البزل راحت تستدر عشارها)** فهو يأت بالتساؤل في بداية الشريحة الأخيرة كما بدأها بالشريحة الأولى –مع فارق الأداة– لتكون الإجابة بأن كرمهم واضح لا يحتاج لبيّنة، **(لأنبئت أنا نجتدي الحمد إنما تكلّفه من النفوس خيارها)** ثم يذكر الإبل بالأعداد التي تنحر **(إذا ما سماء الناس قلّ قتارها)**، ثم يذكر القدور التي يطبخ فيها الكرام ويستطرد في وصفها **(لهن نشيج بالنشيل)** أي لهن صوت بالغليان، وهي دائماً يزاد على نارها، وتحرّك ما في القدر، وفي هذه دلالة الاستمرارية في الإطعام، ثم يعود لمخاطبة المرأة ثانية، يريد أن يعطيها أسباب تبقي المرأة متعلقة بالرجل، وهو أنه من قبيلة كريمة وافرة العطاء، لذلك يذكر بثقة أنه إن قطعت وصله أو تبدلت به خليلاً آخراً فإنه يودع عهدها ثم يصف المرأة بقصر النظر وسوء الاختيار **(وإحداكن سوء قُصارها)** لذلك يخبر أنه إذا ما قل وصل امرأة وتجددت قطيعتها وكثر اعتذارها **(فإني إذا ما خلسة رثّ وصلها وجدّت بصرم واستمر عذارها فإني جدير أن أودع عهدها حميداً ولم يرفع لدي شنارها)** فيذكر أخلاقه الحميدة في التعامل مع المرأة.

الشريحة الخامسة فيها رثاء لابن عنبس وهو ينتقل من الشريحة الرابعة للخامسة بلازمة استخدمها غير مرة وهي **(فإني صبرت النفس)** وهو هنا يذكر اسم المرثي وصفاته **(ابن عنبس نشيبة)** **(وذلك مشبوح الذراعين خلجم إذا ماالحرب طال مرارها)** وهو **(ضروب لهامات الرجال بسيفه)** ثم يذكر ضرباته **(بضرب يفض البيض شدة وقعه وطعن كركض الخيل تقلى مهارها)** ثم يذكر قدرته على العدو فيذكر المكان الحار في الصحراء **(ومدّعس فيه الأنيض اختفيته بجرداء ينتاب الثميل حمارها)** حتى حمارها من شدة الحر ينتابه الثمل من شدة الحر، ثم يذكر العدّاءة **(وعادية تلقي الثياب كأنها يعافير رمل محصها وانبتارها)** وهؤلاء العدّاؤون ذوو عزيمة وقدرة كبيرة على العدو ومع ذلك فقد سبقهم المرثي **(سبقت إذا ما الشمس آضت كأنها صلاءة طيب ليطها واصفرارها)** فالمرثي

اجتاز هذا المكان رغم حرارة الشمس ورغم أن المتسابقين كانوا أشاوس **(إذا مــا سراع القوم كانوا كأنهم قوافل خيل جريها واقورارها)** فهم كالخيل الضامرة فهــم خفاف سراع، ومع ذلك فقد سبقهم نشيبة.

تنتهي هذه القصائد بشرائحها الخمس التي يبدؤها الشاعر بالحــديث عــن الدهر الذي هو (حياة وموت) وامرأة واصلة وامرأة قاطعــة لتنتهــي بــشرائحها بالفخر بالذات وكأن المرأة هي الدهر بحلوه ومره ليؤكد الشاعر رؤيته من خــلال وحدة القصيدة وإحكام بنيتها بفخره بذاته على ما هي عليه من نظرة للوجود.

يتبين في هذه القصيدة العديدة الشرائح محاولة الشاعر مزج الموت بالحياة من خلال موضوعات الغزل والرثاء الظاهرة للعيان، مع بيان دور الصراع الذي يتمثل بالبطولة، ليدل في كل شريحة من شرائح القصيدة على لــون مــن ألــوان الرؤية التي يراها بعينه فيحاول أن يصبغها للسامع أو القارئ واصلاً بذلك فلــسفة واضحة المعالم لمستوى نظرته للحياة التي لا نهاية لها إلا بالموت.

الفصل الثالث

بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب الهذلي

يعتمد الموضوع الشعري منذ القدم على الرثاء، الفخر، المدح، الوصف، الهجاء، وغيرها من الموضوعات التي لم تكن تنفرد في قصيدة واحدة إذ ارتبط تقييم النقاد لها بوجود أسس وضعوها لقبول العمل الشعري أو رفضه. ومنها النظر للموضوع باعتبار أول القصيدة فقيل:

"أول الشعر إنما يكون بكاءً على دمن، أو تأسفاً على زمن، أو نزوعاً لفراق، أو تلوّعاً لاشتياق، أو تطلعاً لتلاق، أو اعتذاراً إلى سفيه، أو تعمداً لصفوة، أو تنصلاً من زلة، أو إعذاراً إلى سفيه، أو تغمداً لهفوة، أو تنصلاً من زلّة، أو تخيفاً على أخذ بثأر أو تحريضاً على طلب، أو تعديداً للمكارم أو تعظيماً لشريف مقاوم، أو عتاباً على طويّة قلب، أو متاباً من مضاربة ذنب، أو تعهداً لمعاهد أحباب، أو تحسّراً على مشاهد أطراب، أو ضرباً بالأمثال سائرة أو قرعاً لقوارع زاجرة أو نظماً لحكمة بالغة أو تزهيداً في حقير عاجل أو ترغيباً في جليل آجل أو حفظاً لقديم نسب أو تدويناً لبارع أدب"[١].

تعد هذه التقسيمات بناءً على مقدمة القصيدة إذ بدأت العبارة بـ (أول الشعر) لكن مع تطور الحياة الشعرية شملت هذه الأغراض تقسيمات أعمق لا من حيث المقدمة، وإنما من حيث النظر في شرائح القصيدة ومكوّناتها، فقد تبدأ بمقدمة أو بيت في ظاهره اختلاف للغرض كما ساد عند الهذليين في مزجهم للغزل والرثاء ما يصعب اعتبار غرض القصيدة غزلية أو رثائية من خلال مقدمتها سواء أكانت المقدمة البيت الأول أو مجموعة الأبيات الأولى.

أما دراسة الموضوع الشعري عند أبي ذؤيب فقد تناولتها نورة الشملان بالشكل التقليدي فجعلتها رثاءً، ووصفاً، وغزلاً، ثم موضوعات أخرى كالفخر والمدح ووصف الشراب وأخيراً الهجاء[٢].

---

[١] تاريخ النقد الأدبي، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١، ص ٦٥.

[٢] نورة الشملان، من ص ٥٣- ص ٨٩.

وأما محمد مصطفى منصور فذكر أحد عشر غرضاً للشعر عند أبي ذؤيب هي:-

اجترار الذكريات والتسري، الرثاء، اللوم والعتاب، الحكمة والنظر في عواقب الأمور، النسب، (حنين وشوق ووجد)، الوصف، الفخر، الإصلاح والتهدئة، الوفاء والعطف والحنين، التشفي، المدح/ الإنصاف[1]. وهذه الدراسة اختارت انتقاء الموضوع حسب الأعم في شعر أبي ذؤيب، فأبو ذؤيب صاحب فلسفة خاصة، تبيّن ذلك من خلال رؤيته للحياة التي يذكر الجمال فيها متمثلاً في المطر والبرق والرعد والمرأة والعسل، والخمر والطبيعة الجبلية الغنّاء والحياة الرغدة في الإقامة في أطراف الوادي والحيوانات تقفز دون خوف، المواشي ترعى بأمان وغيرها من مواطن الحياة الهانئة التي حلم بها كل إنسان عربي.

تستند الموضوعات الشعرية لدى أبي ذؤيب إلى الموت وفلسفته التي تشير إلى انقضاء الزمن، فالمكوّنات الفكرية التي أدّت لانبعاث تجربته الشعرية لم تكن قادرة على حل هذا اللغز الذي غطّى مساحات واسعة من شعره فنشر الحكمة من خلال صفحات ديوانه التي تؤكّد عجزه كغيره من الشعراء عن إعطاء فكرة ثابتة عن هذا العملاق الخفيّ الذي يذهب بالأحبة. وفي مقابل هذه الفلسفة الذهنية المستقاة من الحياة شكّلت الحياة ذاتها سرَّ توجّه الشاعر العربي إلى حيثيات الموت والبحث عن غموضه ودلالاته.. عن طريق بث التوجّع من آثاره ونتائجه..

على الرغم من أن الإسلام جاء بفكرة القدر والحياة الآخرة والحساب بعد الموت ورغم إسلام أبي ذؤيب، بقيت فلسفته في الموت تعتمد على شعوره باستلاب وتخطّف أحبته بالموت، وإن أشعرنا أن الفاصل بإسلامه كان الاستسلام لما جاء به الدين الجديد عن الموت في حين لُمس بعض التحدّي في شعره -قبل الإسلام- وإن كان الفصل اليقين في شعره الذي قاله قبل إسلامه وبين ما قاله بإسلامه، إلا أنه يوازي في النهاية بين بواعث الموت ومؤثراته فهو حزين يبكي، يصاب بالتحول، عاجز، كثير التشكّي والوجد. وهذا طابع عام في شعره، فيمكننا القول أن بنية قصيدته متداخل يمكن تمثّله في محاور رئيسية ثلاثة:-

---

[1] أبو ذؤيب الهذلي، محمد مصطفى منصور، من ص ٧١- ص ١٩٩.

أولاً: المرأة

عمد الشاعر الجاهلي عامة والهذلي خاصة إلى جعل المرأة عنصراً من عناصر نصه الشعري، لم لا وهي نصفه الآخر، والشعر رسالته الحياتية وعليه فلا غرو من اعتبارها منظومة حياة. لم يدع أبو ذؤيب جزئية من جزئيات الحياة إلا وأعطى للمرأة فيها لمسات حضور بآلية شعرية خلابة، يتجلى استحضارها لديه في جميع مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية حتى السياسية التي خاضها عبر تجربته الشعرية الثرية، فتتجلى صورها لديه في الحج وفي السوق، ويلوح طيفها مع هطول المطر وهبوب الريح وفي لمعان البرق وجلبة الرعد، وهي الواصلة القاطعة، وهي الرحيمة الخائنة، فهي الصالحة والطالحة وهي المكان والزمان وهي الشمس والمطر والذات والآخر وهي الحياة والموت؛ حقاً إنها منظومة حياتية واسعة باتساع تجربة الشاعر ومساحتها لديه تمتد بحضورها كأم وأخت وابنة وزوجة وحبيبة ومعشوقة وعاشقة منتشرة في ثنايا ديوانه العميق الغور.

إذن تستند رؤية الشاعر للمرأة إلى تعايشه معها ومراقبته لها بل ومحاولته الذوبان فيها كقيمة من قيم الحياة، وعند معاينة النصوص المتعلقة بالمرأة في ديوان أبي ذؤيب ومحاولة إيجاد علة لاستدعائها في مكانها من القصيدة تحديداً تبين أن الشاعر يعدها دليلاً على ما أراده من رؤية للحياة، فالمرأة تعوّضه عن الموضوع الذي يبني عليه قصيدته برمزية ذات دوال وقرائن، وقد عرض أبو ذؤيب إلى عناصر الجمال- عند المرأة- في صور مادية: حيوانية ونباتية دون أن يحلل أحاسيسه الداخلية فبدت البيئة تحمل هواه وعمق لوعته"[1]. فظهرت في شعره مرتبطةً بالمكان والمطر بصورة أوضح، ثم لم يتوان عن ذكرها باعتبارها امرأة حقيقية كالأم والأخت والابنة. فقد ساقها دليلاً واعتبرها منظومة حياة فالموضوعية تقتضي ذلك.

---

[1] البناء الفني في شعر الهذليين، إياد عبد المجيد، ص ١٠٠.

لم يترك أبو ذؤيب موضوعاً بيئياً إلا وجسده في شعره فهو ينتقل بين مناطق بيئته القريبة والبعيدة يجسد بذلك شعوراً رائعاً لشاعر يتلمس من تلك البقاع الشاسعة بؤرة مضيئة في سويدائه معبراً عن وطن يسكنه، كما يتحرر من العقائد التي يستنكرها إلا بصدورها من امرأة وكأنه يرسم صورة مثلى للمرأة الهذلية وربما العربية في زمانه، أما الفخر بالذات فعلى قلته إلا أنه متميز بعدم الفردية، بل ربما جسد الأيام التي كانت تدور بين فينة وأخرى مادحاً الجرأة والشجاعة، ذاماً لويلات الحرب التي تمضي بالرجال فيرثيهم فهو يكرر صورة المدح من قلب محب لأبناء عشيرته الفرسان مجسداً لصورة البطل فيهم؛ كما يخص بالذكر أولئك الجناة للعسل وباعة الخمر، أما الرثاء فإنه يرسمه بخطوط عريضة واعية للدهر والزمن والحياة بمقتضياتها المخيفة، أما الحياة الوادعة التي عاشها فيدلي لنا منها في حديثه عن المطر والبرق والرعد، وهو يستمد صور الحياة المنطقية من واقعه المعاش فيضرب الأمثلة تلو الأمثلة عما يختلج خياله مستعيناً بصور الحيوانات المتجسدة بصراعات القوي يصرع فيها الضعيف، يحتويها شعره كطاقة موجهة للخوف الذي يحل بالإنسان جراء الموت الذي لا أحد يعرف كنهه إلا أنه فراق أبدي لمن نحب. هذه المسألة التي شغلت أدباء وفلاسفة ونساك شغلت عبقرية شاعرنا فتفجرت شعرية تكشف عن شاعر واعٍ متمكن من فهمه وعمقه، دقيق بوصفه، عميق بمراقبته، حساس لما ينقله، لذا فتجربته غنيّة كعبقريته الفنيّة.

إن واقع الحياة الجاهلية وظروف القبيلة الهذلية وما يختص به أبو ذؤيب من خصائص نفسية وعقلية ترسم لنا أسباب التمازج الذي نلحظه في هذا الجانب أو ذاك في النصوص التي بين أيدينا، فذكر المرأة كقيمة اجتماعية، والمكان كقيمة سياسية تحلل رؤية الشاعر المتكاملة للحياة، بيد أن البيئة المحيطة بالشاعر من ديار مترامية الأطراف وظعائن تغادر وحروب تدور توجِد حالات الألم والحزن في نفس الشاعر فيبثه من خلال نصوصه التي تؤكد ثقب نظر لديه ودقة في رصد الأحداث المختلفة يقيناً بقدرته الفائقة التي تترجم تلك الحياة في نصوص شعرية متكاملة.

يبدو أن الحضور الأعم للمرأة في حياة أبي ذؤيب هي تلك المرأة التي ذكرت الكتب أنها خانته، بيد أنها إنما ذكرت رمزاً لسلبية من سلبيات المرأة دون أن تكون القصة حقيقية في حياته بدلالة ذكر الشاعر للقصة بتفاصيلها بتوجيه خطابه لـ(أم عمرو) تارة، ولـ(أم الحويرث) تارة أخرى كذلك بتوجيه خطابه للمرأة ثم للرجل ببناء واحد من القصيدة فيقول:

تُرِيدِينَ كَيْمَا تَجْمَعِيني وخالِداً وَهَلْ يُجْمَعُ السَّيْفانِ وَيْحَكِ في غِمْدِ
أَخالِدُ ما راعَيْتَ مِنْ ذِي قَرابَةٍ فَتَحْفَظَنِي بِالغَيْبِ أَوْ بَعْضِ ما تُبْدِي[1]

كذلك يجمع بين الرجل والمرأة في السلبية ما يؤكد رمزيته للمرأة بالحياة بحلوها ومرها من خلال نظرته التي هي: لا حياة لرجل دون امرأة ولا وجود للحياة دون اجتماعهما فيقول:

ألا هَلْ أَتَى أُمَّ الحُوَيْرِثِ مُرْسَلٌ نَعَمْ خالِدٌ وإنْ لَمْ تُعْقِهُ العَوائِقُ[2]

لذا في أكثر من موطن يركّز الشاعر على الوصل والقطيعة بين الرجل والمرأة عن طريق أسلوبه اللغوي المتنوع بين سؤال وخبر وتقرير، وكذلك عن طريف القصة، ذاكراً قدرته على تخطي سلبيات المرأة بقطيعتها أو سلبيات الحياة بأخذها للأبطال ذلك أن بناء قصيدته بتعدد شرائحها تمازج بين الحياة والموت، والحياة –حسب رؤيته– هي وجود للمرأة والموت ذهاب بالرجل لذا يقول:

فَإنّي إذا ما خُلَّةٌ رَثَّ وصلُها وجَدَّتْ بِصُرْمٍ واسْتَمَرَّ عِذارُها
وحالَتْ كَحَوْلِ القَوْسِ طُلَّتْ فَعُطِّلَتْ ثَلاثاً فأعْيا عَجْسُها وظُهارُها
فَإنّي جَديرٌ أنْ أُوَدِّعَ عَهْدَها حَميداً ولَمْ يُرْفَعْ لَدَيْنا شَنارُها[3]

إن تجربة أبي ذؤيب العميقة منحت الفرصة الأكبر للمرأة بالتواجد في كل مناحي الحياة؛ فهي مقرورة في النفس قريبة وبعيدة حاضرة وغائبة لائمة وملامة. مفعمة برضاب لا تمنحه إلا لمن يستحق؛ كالعسل المجني من أعالي الجبال

---

(1) الديوان، ص٩٦.
(2) الديوان، ص٩٣.
(3) الديوان، ص١١٨.

وكالمطر النازل بعد مراقبة مضنية، وقد تكررت مراراً ربط المــرأة بالعــسل أو بالمطر أو بالخمر:

أَمِنــكِ بَــرقٌ أَبيــتُ اللَّيْــلَ أَرقُبُــهُ   كأَنَّهُ في عِــراضِ الــشَّأمِ مِــصْباحُ

ثم ركّز على علاقة المرأة بالمطر حتى أن قدومها فيــه انتظــار وترقــب وذهابها فيه قطيعة لذلك دعى لها بالسقيا:

سَــقى أُمَّ عَمْــرٍ كُــلَّ آخِــرِ لَيْلَــةٍ   حَنــاتِمُ سُــودٌ مــاؤُهُنَّ ثَجِــيجُ[1]

هذه الظاهرة بالدعاء بالسقيا للأحبة سنة من سنن العرب باتت جزءً أساساً للتعايش في بيئة قليلة المطر.

كما كرر ربط المرأة بالخمر:

وَمــا إنْ فَــضْلَةٌ مِــنْ أَذْرِعــاتٍ   كَعَــيْنِ الــدِّيكِ أَحْــصَنَها الــصُّرُوحُ
مُــصَفَّقَةٌ مُــصَفَّاةٌ عُقــارٌ   شــآمِيَةٌ إذا جُلِيَــتْ مَــرُوحُ
إذا فُــضَّتْ خَواتِمُهــا وفُكَّــتْ   يُقــالُ لَهــا دَمُ الــوَدَجِ الــذَّبِيحُ
وَلا مُتَحَيِّــرٌ باتَــتْ عَلَيْــهِ   بِبَلْقَعَــةٍ يَمانِيَــةٌ نَفُــوحُ
خِــلافَ مَــصابِ بارِقَــةٍ هَطُــولٍ   مُخــالِطَ مائِهــا خَــصَرٌ وَرِيــحُ
بِأَطْيَــبَ مِــنْ مُقَبَّلِهــا إذا مــا   دَنــا العَيُّــوقُ واكْتَــتَمَ النُّبُــوحُ[2]

وأبو ذؤيب في سياقه النصي للمرأة التي يرمز لها بالحياة المتمثلة باللذة في الخمر أو بهطول المطر بعد الجدب ليأتي بصور فنية واضحة الدلالــة وأســاليب لغوية عميقة الغور.

حاول أبو ذؤيب ربط المرأة بالمكان مجسّداً بذلك رغبته الكامنة في أعماقه، إذ برزت محاولته من خلال تجربته الحياتية بحبه وبيان تأثيره عليه في شــعره. فتعدد مظاهر المكان في شعره كان بتعدد مواقفه الحسّية والذهنية ولم يأت ذكــره عارضاً لأنه يمثل الوجود الإنساني ويعكــس المعانـــاة النفــسية حيــث تتجــاوز صيرورته داخل النص الشعري ملامح المكان الفعلية حين تنبثق في حالة وجــود

[1] الديوان، ص٤٥.
[2] الديوان، ص٨٠

جديدة تبدو خاصة بالقصيدة لا علاقة لها بالمكان المألوف[1] فنلحظ وجود المرأة مرتبطاً بالمكان في أكثر من موضع ولأكثر من دلالة عند أبي ذؤيب إذ يقول:

يا بَيْتَ دَهْماءَ الذي أتَجَنَّبُ ذَهَبَ الشَّبابُ وحُبُّها لا يَذْهَبُ[2]

تتجلى الصورة في أكثر من موطن في شعره حيث يجسّد بُعد المكان عن المكان بسياسته الحالة المتوازنة في المجتمع الجاهلي وهي الرحلة إذ يقول:

أصْبَحَ مِنْ أمّ عَمْرٍو بَطْنُ مَرٍّ فَأكْـ ـنافُ الرَّجيعِ فَذُو سِدْرٍ فَأمْلاحُ[3]

ظاهر الحديث عن أم عمرو ورحلتها التي "تستجيب عنده لتجربته النفسية ومعاناته في تجربة الفراق"[4] فراق المكان الذي فيه فراق للأحبة بعضهم عن بعض، كما أن سياق الشاعر لهذا الحشد من الأماكن هي من أسباب استدعائه للرحلة المتمثلة برحيل امرأة، فهو يذكر بطن مرّ والرجيع، سدر، أملاح وبطن رهاط، وبطن المخيم فأكثر من خمسة أماكن في عدد من الأبيات ليفسّر حالة استدعاء "أم عمرو" وهي ربطه للمكان بالمرأة. تأكيداً منه على رمزيتها وبعد دلالة وجودها في بنائه النصي.

يصف أبو ذؤيب الرحلة من خلال تجربته الغنية، ويجسّد فيها امرأة ليعطي دلالة أعمق للمكان ثم يعطي قيمة لهذا المكان حيث يذكر حالة استقرار المرأة إذ لا يفتأ ربط المرأة بالمكان، فالظعن فالابتناء والاستقرار:

عَرَفْتُ الدِّيارَ لأمِّ الرَّهِيـ ـنِ بَيْنَ الظُّباءِ فَوادِي عُشَرْ[5]

أما محاولته ربط المرأة بالمكان في معمعة الحرب ما هي إلا استيفاءٌ لتجربته الغنيّة:

أمِنْ آلِ لَيْلَى بالضَّجُوعِ وأهْلُنا بِنَعْفِ اللِّوى أو بالصَّفَيَّةِ عِيرُ[6]

إن تجربة أبي ذؤيب الشعرية أبت إلا أن تمازج في مفهومها الخالص بين المرأة والزمان في سياقه النصي الذي يؤكّد وضوح ذلك الرابط بينهما، فنراه بآلية

---

(1) البناء الفني في شعر الهذليين، إياد عبد المجيد، ص ١٥٤.
(2) الديوان، ص٢٥.
(3) الديوان، ص٧٦.
(4) البناء الفني، ص٥١.
(5) الديوان، ص٩٨.
(6) الديوان، ص١٠٥.

عبقرية يحاول اكتناف الغموض والتخفي في هذا النص الذي يـذكر فيـه لقـاءه بامرأة:

نُؤَمِّـلُ أنْ تُلاقِـيَ أمَّ وَهْـبٍ   بِمَخْلَفَـةٍ إذا اجْتَمَعَـتْ ثَقِيـفُ
إذا بُنِـيَ القِبـابُ علـى عُكـاظٍ   وقـامَ البَيْـعُ واجْتَمَـعَ الأُلُـوفُ(١)

يحاول الشاعر أن يجعل من الخُلف لازمة للزمان بذكره المكان، فالزمـان يسير ضمن منظومة الوقت والمكان محدّد ضمن منظومة اللقاء بيـد أن اسـتدعاء المرأة بإقامة الوصل والقطع هي إثبات عجز الشاعر عن تفسير تلك الآلية الثابتـة من الزمان في ذلك المكان "عكاظ" لذا نراه يُسقط الخلف على نفسه حـين يجـسّد صورة المرأة وهي تفتقده فتقول إن لم تجده "أخان العهد، أم أثم الخليف" وهذا هو سر التخلص من عجزه تفسير ثبات الدهر إذا قام بتحويل الخلف لنفسه بإثبات حالة الدهر المستمرة.

لقد شغل الموت الشاعر الجاهلي واعتبر الدهر هو الحكم في ذلك وقد جسّد انقضاءه صريعة للأحبة فرسم بذلك لوحات عديدة من الحزن والندب، وقـد أخـذ شكله عدّة قوالب منها قالب الحكمة التي طبع أبو ذؤيب به ليس حزنه فحسب وإنما فكرته عن الدهر ومصائبه إذ يقول:

أمِـنَ المَنُـونِ ورَيْبِهـا تَتَوَجَّـعُ   والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْـزَعُ(٢)

أما كيف مازج بين هذا الفكر في الموت والمرأة فيتمثل ذلك بسياق حـواره مـع المرأة حين قال قصيدته العينية بفقد بنيه يقول:

قالَتْ أُمَيْمَـةُ مـا لِجِـسْمِكَ شـاحِبا   مُنْـذُ ابْتَـذَلْتَ وَمِثْـلُ مالِـكَ يَنْفَـعُ
أمْ مـا لَجِنْبِـكَ لا يُلائِـمُ مَـضْجَعا   إلاَّ أَقَـضَّ عَلَيْـكَ ذاكَ المَـضْجَعُ
فَأَجَبْتُهـا أن مـا لِجِـسْمِيَ أنَّـهُ   أوْدى بَنِـيَّ مِـنَ الـبِلادِ فَوَدَّعُـوا
أوْدى بَنِـيَّ وأَعْقَبُـونِي حَـسْرَةً   بَعْـدَ الرُّقـادِ وَعَبْـرَةً لا تُقْلِـعُ(٣)

إن مصيبة الشاعر التي لا يعبأ بها الدهر هي رؤيتـه العميقـة لمـا وراء الحزن على المفقود، يجسد مراده من هذا المعنى باستدعائه المرأة القريبـة مـن

(١) الديوان، ص١٧٦.
(٢) الديوان، ص١٣٨.
(٣) الديوان، ص١٣٨.

حركاته وسكناته، والتي تلاحظه في ساعات النوم والرقاد والتي تمنحه الحب والحنو والعطف في لحظات تابعة لخلوه مع نفسه، فالبيت الأول يشير إلى السؤال المتكرر عن سبب الجزع "أمن المنون وريبها تتوجع" فهو يسأل نفسه الخالية، ويجيبها: "والدهرليس بمعتب من يجزع"، ثم ينتقل انتقالاً واعياً من حديث النفس إلى حواره مع أميمة التي سألته عن سبب نحوله، وهو سؤال سأله من قبل لنفسه فهو يعرض وحدة اندماجية بين ذاته والمرأة، فالقيمة الحوارية تنبع من تتابع الخطاب؛ فبعد أن سأل نفسه سؤالاً استنكارياً يتبعه سؤالها الحواري، فكأنها قرأت أفكاره الساعة، مبدياً الانسجام بين الروح والجسد والحكمة والمنطق والخيال والواقع، حين يجيبها كما أجاب ذاته: "أن مالجسمي؟ إنه أودى بني" إلى آخر سياق الرثاء والحزن العميق في المرثية.

لقد حاولت الدراسة التذكير ببعض جوانب بناء القصيدة التي تم شرحها في الفصول السابقة للدلالة على مكانة الشاعر في بنية القصيدة والتي أوضح بآليته المتعددة الجوانب ولغويته المتعددة الاستخدام مكانة المرأة التي تمثل الحياة ببعث رمزيتها من خلال دالات متقاربة البعد فالمرأة حين تمثل الحياة يعني أنها لا تقوم الحياة إلا بها وكذلك لا تقوم بها وحدها فإنها من الضروري أن تدرك ان لا حياة بدون رجل يدافع عنها وما دلالة (الغواص والدرة) إلا إقامة بعد من أبعاد القصدية الرؤيوية لدى الشاعر.

ثانياً: البطولة

اعتمد الجاهليون على تخليد أبطالهم بالشعر، فبقدر ثراء تجربة الشاعر الحياتية يمنح تجربته الشعرية. وتنوّع الموضوع وحسن الانتخاب من المحيط والمواقف، يعطي التجربة الشعرية ليس ثراءً فحسب؛ بل ديمومة حياتية في عقول العلماء مع توازن هذه الثروة وامتدادها، يذكر أبو ذؤيب عدداً كبيراً من الأشخاص الذين ذكر صفاتهم تقديراً وإجلالاً لبطولاتهم ولم يقتصر تصويره لأبطال المعارك أو قتلاها وإنما نوّع في تشخيص البطولة حيث جعل من جاني العسل ومن الغواص، ومن صاحب المرقبة أبطالاً، وأخذ أبو ذؤيب ذكر أبطال من القبيلة أمثال حبيب:

إذا نَزَلَتْ سَراةُ بَنِي عَدِيٍّ   فَسائِلْ كَيْفَ ماصَعَهُمْ حَبِيبُ[1]

كما يذكر صفات بطولية أخرى تأكيداً على تضحية الرجال بأنفسهم من أجل البقاء والحياة المتمثل بالمرأة بقوله:

فإنَّ ابْنَ تُرْنَى إذا جِئْتُكُمْ   يُدافِعُ عَنِّيَ قَوْلاً بَرِيحا[2]

كما ويصف بطلاً آخراً قاوم مقاومة الأشاوس، في حين كانت مقاومته بيد واحدة وهي قمّة البطولة، يقول:

لَعَمْرُكَ ما وَنَى أبِي قُبَيْسٍ   وَما خامَ القِتالُ وما أضاعا

رَمَى بِظُباتِها حَتَّى إذا ما   أتاهُ قِرْنُهُ بَذَلَ المصاعا

وَلَوْ سَلِمَتْ لَهُ يُمْنَى يَدَيْهِ   لَعَمْرُ أبِيكَ أطْعَمَكَ السِّباعا[3]

ثم إنه يتناول الفخر بالذات عن طريق نقل صورة من الواقع، وقد "تفاعلت العاطفة كقاعدة للسلوك فكانت محققة لهذا السلوك"[4]. ذلك ليشير بمهارة أن الرجل الجبان الذي لا يحمي عرضه عليه الموت وهو بهذا يؤكد شرف الموت بالإبقاء على الحياة فإن لم يتمكن المرء من الحياة الكريمة فلا حاجة لحياته، فيقول:

وأشْعَثَ بُوشِيٍّ شَفَيْنا أحاحَهُ   غَداتَئِذٍ ذِي جَرْدَةٍ مُتَماحِلِ

---

(١) الديوان، ص٢١.
(٢) الديوان، ص٥٩.
(٣) الديوان، ص١٣٨.
(٤) البناء الفني في شعر الهذليين، إياد عبد المجيد، ص ٢٦٥

دَلَفْتُ لَـهُ تَحْـتَ الـوَغى بِمُرِشَّـةٍ   مُسَحْسِحَةٍ تَعْلُو ظُهُـورَ الأنامِـلِ[1]

تنتهي شرائح الحديث عن الموت عند أبي ذؤيب غالباً بالصراع من أجل الحياة فإن مات بطلاً فهو بنظره حي ببقاء ذكره بالمديح، أما حقيقة الصراع فليس فقط للغلبة والحياة الكريمة وإنما قد يوجد أبطال يصارعون في الحياة من أجل الحياة وكأن أبا ذؤيب أراد أن الحياة التي كان يعيشها ليست حياة حروب وحسب وإنما هي حياة فيها من رغد العيش فالمساحة الممتدة لدى قبيلته فيها العيش الضنك وفيها العيش الرغد وهذا سبب من اسباب انقسام القبيلة إلى صعاليك وسادة.

جعل أبو ذؤيب من جاني العسل بطلاً حقيقياً حين يصوّر ما يعتريه من المخاطر والصعوبات:

وَأَشْـعَثَ مالُـه فَـضَلاتُ ثُـولٍ   علـى أَرْكـانِ مَهْلَكَـةٍ زَهُـوقِ
قَليـلٍ لَحْمُـهُ إلاَّ بَقايـا   طَفـاطِفِ لَحْـمٍ مَنْحُـوصٍ مَـشِيقِ
تَـأَبَّطَ خافَـةً فيهـا مِـسابٌ   فَأَضْـحى يَقْتَـرِي مَـسَداً بِـشِيقِ
علـى فَتْحـاءَ تَعْلَـمُ حَيْـثُ تَنْحُـو   وَما في حَيْثُ تَنْحُو مِـنْ طَرِيـقِ[2]

ثم يقدم أبو ذؤيب نماذج رائعة بوصف بارع للعدّاءة على أنهم أبطالاً وهذه البطولة أيضاً لإحراز النصر في السلم وكذلك في الحرب فتنوّع البيئة يفرز هذه النحنيات الحياتية:

وَعادِيَـةٍ تُلْقِـي الثِّيـابَ كأَنَّمـا   تُزَعْزِعُها تَحْـتَ الـسَّمامَةِ رِيـحُ[3]

صورة العداءة الذين يلقون ثيابهم كأنهم طائرون في الهواء صورة من صور البطولة إلا أن البطولة بالعدو مرتبطة بالمكان الموحش الممتد فليس لأي شخص أن ينال درجة البطولة:

وَمَتْلَفٍ مِثْلِ فَـرْقِ الـرَّأْسِ تَخْلِجُـهُ   مَطـارِبٌ زُقَّـبٌ أَمْيالُهـا فِـيحُ
يَجْرِي بِجَوِّتِهِ مَـوْجُ الـسَّرابِ كأَنْـضـ   ـاحِ الخُزاعِـيِّ حـازَتْ رَنْقَـهُ الـرِّيحُ
مُسْتَوْقِدٌ في حَصاهُ الـشَّمْسُ تَـصْهَرُهُ   كأَنَّـهُ عَجَـمٌ بالبِيـدِ مَرْضُـوحُ[4]

---

(1) الديوان، ص٢٠٦.
(2) الديوان، ص٢٠٦.
(3) الديوان، ص٧١.
(4) الديوان، ص٦٧.

كذلك فمن أشكال البطولة في الحياة ذكر لتجار الخمر ببطـولتهم التـي تميزهـا المهارة:

فَطـافَ بهـا أبْنـاءُ آلِ مُعَتِّـبِ وَعَـزَّ عَلَـيهِمْ بَيْعُهـا واغْتِـصابُها
فَلَمَّا رَأَوْا أنْ أحْكَمَـتْهُمْ ولَـمْ يَكُـنْ يَحِـلُّ لَهُـمْ إكْراهُهـا وغِلابُهـا
أتَوْهـا بِـرِبْحٍ حاوَلَتْـهُ فَأَصْـبَحَتْ تُكَفَّتُ قَدْ حَلَّـتْ وسـاغَ شَـرابُها[1]

إذن تتجلى بطولتهم في الطواف بها ثم إنهم يسامون عليها وهم على درجة من الخلق إذ لا يكرهون أهلها على البيع ولا يأخذون بسعر مرتفع غصباً لأنهم في الأشهر الحرم فقد ساغ شرابها حين اشتروها بسعر مناسب.

ولم يدع الشاعر لرؤيته أن تغيب في كل مبنى من بنـاء قـصيدته حـين صـوّر الغواص بصورة بطولية واقتضاء البطولة هنا بالحفاظ على المرأة فقال:

كـأنَّ ابْنَـةَ الـسَّهْمِيِّ دُرَّةُ قـامِسٍ لَها بَعْـدَ تَقْطِيـعِ النُّبُـوحِ وَهِـيجُ
بِكَفَّـيْ رَقـاحِيٍّ يُحِـبُّ نَماءَهـا فَيُبْرِزُهـا لِلْبَيْـعِ فَهْـيَ فَـرِيجُ
أجـازَ إلَيْهـا لُجَّـةً بَعْـدَ لُجَّـةٍ أزَلُّ كَغُرْنَيـقِ الـضُّحُولِ عَمُـوجُ
فَجـاءَ بِهـا بَعْـدَ الكَـلالِ كأنَّـهُ مِنَ الأيْنِ مِخْـراسٌ أقَـذُّ سَـحِيجُ[2]

الصيغة الواردة للغواص في البداية هي صورة تاجر بيد أن الشاعر ترامت أمام ناظريه ابنة السهمي حين رأى الدرة بكفة الغواص الذي يعرضها للبيع بعـد وصوله إليها بعد جهد، لكنه أتى بها في عير تحمل التجارة والعطر فقد بدت مـن جمالها كأن البحر يسكنها فهي كالموج تهدأ وتتحرك، وهو بهـذه الـصور الفنيـة يرسي بناء قصيدته ويثبت أركانها.

---

[1] الديوان، ص٣٢.
[2] الديوان، ص٣٩.

الموت (انقضاء الأجل)

يورد أبو ذؤيب كأي شاعر جاهلي رؤيته في صراع الإنسان مع الدهر مع تميزه بتعدد آليات الصراع وتخلل الحكمة في ثنايا شعره:

لَعَمْــــرُكَ والمَنَايـــــا غالِبـــــاتٌ ... لِكُـــلِّ بَنِـــي أبٍ مِنْهـــا ذَنُـــوبُ[1]

يتناول موضوع الموت ويعبّر عنه بالمنايا مؤكداً يقينيته اللاحقة بكل إنسان مع حتمية الاستسلام لهذا المصير؛ فالموت هو صاحب الجولة في نهايـــة الأمـــر، حقاً إنه يصرّح عن غلب فلا راد لأمره، إلاّ أن الإنسان يبحث عن قوة يتحدّى بها الدهر ومصائبه. والشعراء وإن لم يفهموا سر الفناء فقد فهموا سر الحياة فتمسّكوا بها، فما كان منهم إلا أن واجهوا الموت بالمواساة والتخفيـف مـن حـدّة هـذه المصاعب.

فَـــدَعْ عَنْـــكَ هـــذا ولا تَبْـــتَهِجْ ... لِخَيْـــرٍ وَلا تَبْتَـــئِسْ عِنْـــدَ ضُـــرّ

وخَفِّـــضْ عَلَيْـــكَ مِـــنَ الحادِثـــا ... تِ وَلا تُـــرَيَن كئيبـــاً بِـــضُرّ

فـــإنَّ الرِّجـــالَ إلـــى الحادِثـــا ... تِ فاسْـــتَيْقِنَنَّ أَحَـــسبُ الجَـــزَرْ[2]

يؤكد أبو ذؤيب أن المصير واحد وعلى المرء أن يختار لهذه النهاية حياة مــشرّفة فلا قيمة للحياة ما دام المرء يمضي فلا يبقى إلا عمله:

ومـــا أنْفُـــسُ الفِتْيـــانِ إلاَّ قَـــرائِنٌ ... تَبِينُ ويَبْقَـــى هامُهـــا وقُبُورُهـــا[3]

ثم يقرّ برؤية معتدلة أن تلك مصائب لا نستطيع ردها فتهلكنا بـــالموت وهـــي لا تهلك:

فَتِلْكَ خُطُـــوبٌ قَـــدْ تَمَلَّـــتْ شَـــبابَنا ... قَـــديماً فَتُبْلِينـــا المَنُـــونُ وَمَـــا نُبْلِـــي

وَتُبْلِي الأُلى يَسْتَلْئِمُونَ علـــى الأُلـــى ... تَـــراهُنَّ يَـــوْمَ الـــرَّوْعِ كالحِـــداءِ القُبْـــلِ

فَهُـــنَّ كَعِقْبـــانِ الـــشُّرَيْفَ جَـــوانِحٌ ... وَهُـــمْ فَوْقَهـــا مُـــسْتَلْئِمُو حَلَـــقِ الجَـــدْلِ

مَنايـــا يُقَـــرِّبْنَ الحُتُـــوفَ لأهْلِهـــا ... قَـــديماً وَيَـــسْتَمْتِعْنَ بـــالأَنَسِ الجِبْـــلِ[4]

كما أنه لا أمان للأيام حيث تأتي على أعتى الأقوياء فتلحق الموت به:

---

(1) الديوان، ص١٩.
(2) الديوان، ص١٠٢
(3) الديوان، ص١٢٦.
(4) الديوان، ص١٩٢.

والـدَّهْرُ لا يَبْقـى عَلـى حَدَثانِـهِ   مُسْتَشْعِرٌ حَلَـقَ الحَدِيـدِ مُقَنَّـعُ[1]

ولا حتى تبقي لكائن حيّ أية بائنة حيث يحيق الموت بالحيوان كما يحيق بالإنسان:

والـدَّهْرُ لا يَبْقـى عَلـى حَدَثانِـهِ   جَوْنُ الـسَّراةِ لَـهُ جَدائِـدُ أَرْبَـعُ[2]

بعد هذا تضح رؤية الشاعر للدهر فهو يتساءل مستنكراً عن ماهية الدهر فيقرر أن الدهر ما هو إلا ليلة ونهارها:

هَـلِ الـدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَـةٌ ونَهارُهـا   وإلاَّ طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُـمَّ غِيارُهـا[3]

لقد شكل صراع الحيوان مع الدهر نفس الطبيعة التي شكلها الصراع مع الإنسان عينه فأبو ذؤيب يقسم بأن الدهر لا يبقي أحد من الكائنات فرح حتى أن أحداثه تلحق بالحيوان الذي لا يهتم لأمر مادام يأكل وشرب يضحك.

تَـاللهِ يَبْقـى علـى الأَيَّـامِ مُبْتَقِـلٌ   جَوْنُ السَّراةِ رَبـاعٍ سِـنُّهُ غَـرِدُ[4]

بيد أن أبا ذؤيب ظل يتناول الموت على أنه صراع بين الدهر والأحياء فهو يذكر صفات بطولة لقوي كالأسد الضرغام، ذكي وشجاع ، لكن لاشـيء يمنعـه مـن الموت:

تـاللهِ لا يَـأْمَنُ الأَيَّـامَ مُبْتَـرِكٌ   في حَوْمَـةِ المَـوْتِ رَزَّامٌ وَفَـرَّاسُ

لَيْـثٌ هِزَبْـرٌ مُـدِلٌّ عِنْـدَ خِيـسَتِهِ   بـالرَّقْمَتَيْنِ لَـهُ أَجْـرٍ وأَعْـراسُ

يَحْمِي الصَّرِيمَةَ إحْدانُ الرِّجـالِ لـهُ   صَـيْدٌ وَمُـسْتَمِعٌ باللَّيْـلِ هَجَّـاسُ

صَعْبُ البَدِيهَـةِ مَـشْبُوبٌ أَظْـافِرُهُ   مُواثِبٌ أَهْرَتُ الـشِّدْقَيْنِ مَـسَّاسُ[5]

ثم يقدم لصراع الحياة المتمثلة بصراع الحيوان مع الحيوان والحيوان مع الإنسان والإنسان مع الإنسان حتى ينتصر الأقوى في آخر الأمر فيقول:

فَرَمـى فـأَلْحَقَ صـاعِدِيّاً مِطْحَـراً   بالكَشْحِ فاشْـتَمَلَتْ عَلَيْـهِ الأَضْـلُعُ

فَأَبَـدَّهُنَّ حُتُـوفَهُنَّ فَهـارِبٌ   بِذَمائِـهِ أَوْ بـارِكٌ مُتَجَعْجِـعُ

يَعْثُرْنَ فـي عَلَـقِ النَّجِيـعِ كأَنَّمـا   كُسِيَتْ بُـرُودَ بَنِـي تَزِيـدَ الأَذْرُعُ[6]

---

(1) الديوان، ص١٦٦.
(2) الديوان، ص١٤٦.
(3) الديوان، ص١٠٨.
(4) الديوان، ص٨٤.
(5) الديوان، ص١٣٢.
(6) الديوان، ص١٥٦.

على الرغم من رؤية أبي ذؤيب للحياة والموت وتقمّصه دور الواعظ الحكيم محاولاً إخفاء جزعه ورهبته من ذلك المجهول الذي يدعى الموت، إلا أنه لم يفلح في إخفاء موجة الحزن العاتية التي غمرت حياته بفقد بنيه فأنشد عينيته التي تعتبر رثائية دهرية؛ تعطي بعداً قيمياً لمعنى الحزن وأثره وقد بدأها الشاعر بسؤال نفسه:

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِها تَتَوَجَّعُ   والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ(١)

ثم نرى بعد ذلك "فيض القصيدة باليقين بعيشة الصراع الإنساني من أجل البقاء التي لا تلبث أن تجسد انهيارها الفاجع أمام الزمن- الموت"(٢) يقول الشاعر:

ولَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أدافِعَ عَنْهُمُ   فإذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها   أَلْفَيتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ(٣)

يبدو أن قدرة الإنسان تقف أمام قدرة الدهر الذي يتخطف الأحبة عاجزة، إلا مما يمكن أن يعبق بعبير الذكرى كالبكاء، فأبو ذؤيب يحث عينيه على البكاء:

جُودا فواللهِ لا أَنْهاكُما أَبداً   وزالَ عِنْدِي لَهُ ذِكْرى وتَبْرِيحُ(٤)

والدموع الغزيرة آلية لا انفكاك عنها لوصف شدة الحزن والوجد الذي يلقاه المصاب بأحبته، ثم يتساءل ما لعينه لا تجف دموعها:

ما بالُ عَيْنِي لا تَجِفُّ دُمُوعُها   كَثِيراً تَشَكِّيها قَلِيلاً هُجُوعُها(٥)

فالعين ستطفأ من كثرة البكاء فليس بمقدور المرء مغالبة موجة الحزن التي تطغى على نفسه يؤكد أن العين من شدة البكاء كأنها سملت:

فالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها   سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ(٦)

كذلك فالبكاء في نظر أبي ذؤيب صعب على الرجل، لكن من يفجع يدري أهمية البكاء فإنه ليس من مجرب من لم يعذر الباكي على فجيعته.

---

(١) الديوان، ص١٣٨.

(٢) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ص٢١٠.

(٣) الديوان، ص١٤٣.

(٤) الديوان، ص٦٣.

(٥) الديوان، ١٧٤.

(٦) الديوان، ص١٤٣.

وَلَقَــدْ أرى أنّ البُكَــاءَ سَــفاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُولَعُ بالبُكى مَــنْ يُفْجَــعُ(١)

لم يتوان أبو ذؤيب عن رثاء قريب ولا حتى بعيد فها هـو يتطـرق فـي تجربته الشعرية لعمل المستحيل ليمنع الموت عن نشيبة لكن محاولاتــه جميعهـا باءت بالفشل الذريع فيقول:

يقولون لو كان بالرمــل لــم يمــت نــشيبة والطــراق يكــذب قيلهـــا

ولو أنني أودعته الشمس لارتقــت إليـــه المنايـــا عينهـــا ورســـولها(٢)

ثم يعود لذكر نشيبة على سبيل الإشادة بنفسه فليس بالقليل تصبير النفس على فقـد الأحبة فما على الإنسان إلا الصبر يقول:

فإني صبرت النفس بعد ابن عنبس نشيبة والهلكى يهــيج ادكارهــا(٣)

فإني صبرت النفس بعد ابن عنبس وقد لج من ماء الــشؤون لجــوج

لأحسب جلــداً أو ليخبــر شــامت وللشر بعــد القارعــات فــروج(٤)

وهكذا يكون الشاعر قد وضع الموت بلوازمه من الفقد والحزن والدموع والوجـد نهاية لعذوبة الحياة التي يحياها الناس والحيوانات، مشكّلاً بذلك الفلـسفة الدهريــة التي نمّاها من خلال تجربته الحياتية، وحدة رؤيته وقوة حساسيته.

(١) الديوان، ص١٤١
(٢) الديوان، ص١٨٧.
(٣) الديوان، ص١١٩.
(٤) الديوان، ص٥٣.

الخاتمة

إن الحياة مادة الأدب والشعر. والشاعر من يختبرها ويفحصها، إذ يمتلك أدوات الاختبار الحياتية، والتي هي ليست تلك الشعرية البعيدة الغور فيه فقط وإنما تلك القدرة على تفعيل مادة الأدب (الحياة) بأجوائها ومتغيراتها، ومزجها بشعوره المتغير حسب نظمها، منتجاً منها أدباً. فالصياغة الفنية (الشعر) ليست مجرد تعبير عن الذات أو حتى عن البشرية، إنما هو تفاعل لذات الشاعر مع البيئة المحيطة تفاعلاً مدركاً بحيث يذيب انفعاله الداخلي بما رأى وأحس من محيطه فيترجمه شعراً.

إن "التجربة الشعرية العميقة تصدر عن ذلك التوحيد الحي الذاهل بين ما تعنيه النفس في الداخل وما تبصره في الخارج، في محاولة لفض حدود الأشياء وتخطي الأساليب المنطقية التي يهادن بها العقل مظاهر الوجود ويرضخ لما يتضح وينجلي منها، ولإن تلك التجربة تصدر غالباً عن باعث ذاتي، فإن وراء ذلك الباعث الظاهر جذوراً خفية ترتبط بموقف الإنسان من الوجود، والمعاني التي أنيطت بمظاهره، وتقررت فيها دون أن تهدئ من روعه، وتوفي به إلى يقين نهائي يسيغه ويركن إليه"[1] وقد يكون هذا التخطي للمنطق؛ باللغة الغريبة أو الأسلوب الجديد أو الخيال الجامح، أو التواسق بين الموسيقى الداخلية والخارجية.

إن "مهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية -غير العلمية- وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبتها نفس من عاناها، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال، والحرارة التي صاحبت الانفعال، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس، كان أدعى إلى

---

[1] في النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مؤسسة الخانجي، مصر، ص ٧١.

اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس، واستثارة المشاعر وحرارة الاستجابة"؛[1] فالشاعر الفنان يستشف شعره من الروح الإنسانية المبثوثة في عروق عصره الذي يعيشه؛ إذ منه يرتوي وعليه ينمو ويعيش.

واكب أبو ذؤيب عصره بحكمة وأناة، حيث تنوعت المحطات التي وقف فيها بشعره إذ كثرت أسماء الأماكن التي حل بها وقومه، مع تنوع واضح للبيئة المتفاوتة في المناخ الذي عاش فيه الشاعر، والنظم الاجتماعية التي احتلت الصدارة من شعره، "والواقع أن الشاعر لا يدرك حقيقة تجربته إلا إذا نزع بها حدود نفسه إلى حدود المجتمع الذي يحيا بكنفه؛ فتجربته الشعرية انعكاس لذاته في المجتمع أو انعكاس للمجتمع في ذاته"[2].

اعتمد أبو ذؤيب في بناء قصيدته الشعرية آلية الممازجة إذ لا نستطيع أن نفصل بين الرثاء أو الغزل بسبب رمزيتهما وإعطاء دلالات مختلفة عن الغزل والرثاء التقليدي المعروف إذ جعل الرثاء حديث وفلسفة ورؤية في الموت وجعل من الغزل مادة تتمثل بالمرأة التي هي الحياة، فعلى رغم احتلال المرأة لديه مكانة عمّت تجربته الشعرية، فلم يكن من السهولة اعتبارها موضوعاً غزلياً منفرداً؛ إذ جعل في ذكرها ارتباطين أحدهما مكاني والآخر زماني، كما جعل من الأخير ارتباطين أحدهما بالزمن الطبيعي (القدري) مثل المطر، الريح، الموت.. والآخر اجتماعي (حياتي، بشري) كزمن الحب، ما يمكن القول أنها كانت لديه منظومة حياتية؛ "فالاستشفاف الفني الأصيل للروح الإنسانية من تحت حجاب العصر الذي يعيشه الفنان معناه أنه استطاع بملكاته وقدراته أن ينتهي إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحدسية لأعمق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة في عصره محققاً ذلك عن طريق التوازن بين الفكر والإحساس، بين العاطفة والصورة، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية، بين الانفعال والصوت، كما أن قيمة الإحساس بالعصر

---

[1] في النقد والأدب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٨٠م، ص ٢٩.

[2] في النقد والأدب، ص ٨٩.

لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافاً من الخارج فإن هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرّد مفضوحة على التو تحت نظر أي خبير بالنسيج الشعري"[1].

وعلى هذا كان بناء القصيدة لديه ذو قاعدة واحدة مع تعدد الصور والأساليب اللغوية من خلال ملكته الشعرية المتدفقة.

وأما الرثاء؛ فرغم المعاني النفسية والدلالات العميقة التي بثها في جوانب حديثه عن الموت، لم يكن موضوعاً مستقلاً، فالدموع والحزن والصبر من الألفاظ التي استخدمها للتعبير عن حرقة الموت، فكأنه يرثي نفسه بفقد أحبته، حتى في عينيته المشهورة في رثاء أبنائه، لم تحصر القصيدة مناقبهم، أو تعطي أي شعور بعددهم أو طريقة موتهم، إلا أنه اعتبر الفقد **(فراق كقيص السن)**. وهذه الصورة التي يبث خلالها مدى الأثر المعنوي الذي سببه الموت وهذا الأثر هو الألم الذي لا يمكن وصفه وحتى تشبيهه فهو كشق السن إلى قسمين فالسن مادياً لا يشق فهو يكسر كسراً فكان اعتباره الموت أداة من أدوات التعبير عن فكره تجاه الدهر، والزمن بانقضائه المفاجئ والسر الذي ليس له من عمق إذ كلما حفر له عمقاً ازداد هو غوصاً، وأما عُدّة الموت وحركته الدائبة فـ-بتفاعلها مع الكائنات والطبيعة الثابتة؛ كالأماكن. والطبيعة المتحركة؛ كالليل والنهار والمطر والنجوم- تُنتج البطولة.

لقد غلبت الشعرية على حياة أبي ذؤيب، فليس من خبر في لجج الحب والخيانة والعتاب، إلا ونجد له حظاً في شعره، فيكون مرة ذلك الأب الحاني الذي فقد بنيه، فيرثيهم ببكائية دهرية، ومرة الابن البارّ لبيئته الطبيعية حين نراه هائماً بالمطر والرعد والبرق، ومرة مجلاً لأبناء عمومته مكبراً لرجالات قبيلته، حتى لجناة العسل ممن يبذلون الصعب للحصول عليه، وكأنه يترنم على تلك التراتيل الجميلة، دون أن يدري أنه يوصل طاقة من الشعرية العظيمة لا تزال تدفع نحو التكامل الإنساني المنشود. فـ"العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا

---

[1] ملامح وحدة القصيدة، ص١٥٠.

تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع، بل تتصل ببناهما الذهنية التي تنظم في آن معاً الوعي التجريبي لجماعة اجتماعية معينة والعالم الخيالي الذي يبدعه الكاتب"[١]

يمكن اعتبار بنية القصيدة عند أبي ذؤيب، بنية وجدانية، فهي ترتكز على الوصف والاطناب بشكل أساس، مع تنوّع استخدام الأساليب اللغوية وعلى الرغم من أن الزمن الذي عاشه أبو ذؤيب بين الجاهلية والإسلام، يعتبر فترة حرجة (الخضرمة) في تاريخ الشعراء، إذ اضطر الشاعر -قدر استطاعته- إلى تحديد وجهته الآيدلوجية، وهي إن لم تذكر كمشكلة بحاجة إلى علاج، لكنها سمة واضحة في شعر المخضرمين، فحاول الشاعر أن يتقيد بما اعتاد عليه من فلسفة حياتية، كما حاول أن يتطور بما انتقل إليه من حياة فكرياً واجتماعياً وفلسفياً؛ فكان مسؤولاً عن تحديد رؤيته للأحداث من حوله، "فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة القائمة فحسب، ولكنه أيضاً خلق جديد لحياة جديدة"[٢].

إن بنية النص الشعري عند أبي ذؤيب تلتصق بالتجربة الحياتية، إذ إن المعاني تعددت -كما لوحظ- في معظم القصائد -دون الإخلال بالبنية-، فالمرأة على الرغم من كثرة ورود الأسماء لها، إلا أنها ذات دلالات متعددة ما يؤكد كونها رمزاً للحياة؛ فأسماء لديه هي كل امرأة هذلية أو حتى عربية، وأميمة هي الزوجة الحنون التي تخفف بلاء الزوج وتشركه المصاب، و وفطيمة رمز للقطيعة، وليلى رمز للمطر والخير، ودهماء رمز للظلمة -من الدهم-، وابنة السهمي رمز للمرأة المدللة، وأما الكنى المتعددة للمرأة؛ كأم عمرو، وأم الحويرث، أم سفيان، فهي كنىً لنساء بوصفهن أم دون تعيين للمرأة. فأم عمرو وردت أنها من خانته، ووردت كذلك أم الحويرث، فهذه إشارة إلى رمزية المقصود والمعنى أن المرأة مع تعدد دلالاتها فهي امرأة من الحياة التي يعيشها الشاعر، وهي لديه بتناقضاتها وحلاوتها

---

[١] سوسيولوجيا الغزل العربي، الطاهر لبيب، ترجمة: محمد حافظ دياب، سينا للنشر، ١٩٩٤م، ص٤٥.
[٢] الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، إربد، ١٩٨٤م، ص٢٢١.

ومرّها، رمزاً للحياة والانبعاث والخصب الذي هو ضد الموت، وأما الموت الذي ترك بصمة واضحة في ميراث أبي ذؤيب فقد أعجزه وأضناه فوقف مستسلماً لرغبته، ليضع في ميزان ديوانه أن الصراع في الحياة، بتعدد أشكاله سواء أكان صراعاً من أجل العيش أو من أجل السكن والمكان، أو من أجل البقاء فهو صراع ينتج بطولة.

على هذا تأتي الدراسة بخاتمتها التي تؤذن –مع قلة الجهد– بانبلاج وجه جديد لقراءة ديوان من دواوين الشعر القديم، إذ إن الدراسة نبعت من التدقيق في معاني الشاعر والتمحيص عن أوجه الرؤى التي انبعثت من تجربته، من خلال النظر في عدد القصائد وأغراضها، ثم عدد شرائح كل قصيدة، لتكون النتيجة بأن أبا ذؤيب شاعر "لا غميزة فيه ولا وهن" مع بعد نظر في الأمور ومجريات الحياة إذ أعطت معانيه لازمة الحياة والموت وما يغشاهما من صراع في السلم والحرب، ليشكل مفاهيم من عصره تُنقل عبر هذه القرون العديدة والأزمان المديدة، لتواكب قدرة القارىء على استنتاج فلسفة حياتية لا تزال تمر في المعمورة يتناقلها الناس راضين أو كارهين لسنة الحياة التي لا يزال سرها يمور في دواخل كل فرد منها.

أخيراً فالشاعر يقدم رؤية حقيقة الإنسان المتمثلة في الخوف من الموت وبحثه الدائم عن خلود مستحيل.

Abstract

The present study investigates "Qasida structure by Abi Duaib Alhuthaly" based upon three pillars; the first is identifying the poet and his environmental conditions, which ahaped valuable life experience of the poet and generated some of his poetical techniques of rajaz, naqa,id, and multiplicity of poetical purposes

The second is the cross-sectional structure for each qasida in his collection, in which the single section qasida occupies the major part, and coveres a wide-scale subjects varying by a fertile experience of the poit. The multi-sectional qasida is also perceived that addressed woman, remains, honey, wine, heroism, and death.

The third pillar is the poet's philosophy as featured by his poetical view to human, and life. This philosophy is embodied in woman being a symbol of pleasures, heroism symbolizing struggle in life to survive, and finally death as end of on's life.

In conclusion the qasida structure by Abi Duaib Al Huthali is of variety characteristics and instruments by the depth of his life experience.

Auhood

المصادر والمراجع

١. أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره)، محمد مصطفى منصور، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢. أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره)، نورة الشملان، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، ١٩٨٣م.

٣. أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة (شعر الهذليين نموذجاً)، مها محمد الشطناوي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٦م.

٤. أشعار هذيل وأثرها في المحيط العربي، إسماعيل النتشة، مؤسسة الرسالة، عمان، ٢٠٠١.

٥. أشكال التناص الشعري، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.

٧. البناء الفني في شعر الهذليين، إياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.

٨. الحس القصصي في أشعار الهذليين، عبد الناصر محمد السعيد وموسى ربابعة، ١٩٩٨م.

٩. الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد اللطيف جياووك، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

١٠. الرمزية في مقدمة القصيدة، أحمد الربيعي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٣م.

١١. الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٢. الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية نقدية، عماد الخطيب، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م.

١٣. الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، إربد، ١٩٨٤م.

١٤. الصورة الفنية في شعر الهذليين، عاطف محمد مصطفى كنعان، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٤م.

١٥. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ١٩٨١م.

١٦. الكامل، المبرد، مجلد٣، مؤسسة الرسالة.

١٧. المؤتلف والمختلف، الآمدي، تحقيق: عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م.

١٨. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع١٧، ١٩٨٥م.

١٩. المرأة، عبد الحافظ سلامة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.

٢٠. المطر في الشعر الجاهلي، أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م.

٢١. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن السيوطي، شرح وضبط: محمد أحمد جاد المولى بك وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦م.

٢٢. المطلع التقليدي في القصيدة العربية، عدنان عبد النبي البلداوي، مطبعة الشعب، بغداد.

٢٣. النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مؤسسة الخانجي، مصر.

٢٤. الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.

٢٥. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، ع١٦٤، ١٩٩٢م.

٢٦. بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، محمد خليل الخلايلة، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، ٢٠٠١م.

٢٧. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امريء القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، شكري عياد، دال العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م.

٢٨. جمهرة أشعار العرب، للقرشي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٢٩. خزانة الأدب ولب ألباب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٣٠. ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت.

٣١. سوسيولوجيا الغزل العربي، الطاهر لبيت، ترجمة: محمد حافظ دياب، سينا للنشر، ١٩٩٤م.

٣٢. رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس عشر الهجري، مخيمر صالح، مكتبة المنار، الأردن.

٣٣. شرح أشعار الهذليين، للسكري، تحقيق: عبد الستار فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة.

٣٤. شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.

٣٥. شرح شواهد المغني، السيوطي، ج٢، لجنة التراث العربي.

٣٦. طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحي.

٣٧. في النقد والأدب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٨٠م.

٣٨. قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٢م.

٣٩. قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.

٤٠. كتاب الأغاني، للأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس، وآخرون، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م.

٤١. لسان العرب، لابن منظور، دار الحديث، القاهرة.

٤٢. مجلة المعرفة، ع٤، ١٩٦٣م.

٤٣. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

٤٤. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبد الحليم الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٤٥. معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٠م.
٤٦. مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، حسين عطوان، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر.
٤٧. ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث، سامي منيـــر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م.
٤٨. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامـــة، بغداد، ١٩٨٧م.